Staatl. Bibliothek
Regensburg

Artes 207

in albis 30 kr
Comp: · 9 kr

Friedr. Wilh. Marpurgs
Anleitung zur Musik
überhaupt,
und zur
Singkunst
besonders,
mit Uebungsexempeln erläutert,
und
den berühmten Herren Musikdirect.
und Cantoribus Deutschlands
zugeeignet.

Berlin,
bey Arnold Wever. 1763.

Staatl Bibliothek
Regensburg

Zueignung und Vorrede.

Meine Herren,

Zu einer Zeit, da alle Welt singet, wenn es auch nur eine Ode wåre, kann eine Anleitung zur Singkunst ohne Zweifel nichts weniger als ein unnůtzes Buch seyn. Ich nehme mir die Freiheit, ein Buch von dieser Art der Welt vor Augen zu legen; und da ich selbiges hauptsåchlich zum Gebrauch der musikalischen Lehrstunden auf Schulen verfertiget habe: so erlauben Sie mir,

meine Herren, es Ihnen zu geneigter Aufnahme gehorsamst zu empfehlen. Belieben Sie nichts als die Unvollkommenheiten in selbigem auf meine Rechnung zu setzen; und einem Graun, Quanz, Bach, Tosi, Agricola, Kirnberger, und andern vortreflichen Musikern, das Gute darinnen zuzueignen. Bald hätte ich den braven Prinz, und ein paar französische Sangmethoden von dem Herrn Johann Roußeau aus Paris, und dem Herrn Blanchet vergessen. —

Meine Absicht war anfänglich, jeden Lehrsatz mit einem besondern Exempel

pel zu erläutern. Da aber das Buch unter der Feder grösser ward, als ich geglaubt hatte, daß es werden würde: so habe ich, um die Anfänger der Kunst mit keinem zu weitläuftigen Bande zu erschrecken, mir das Ziel etwas kürzer stecken müssen. Vielleicht komme ich in der Folge der Zeit mit einem Nachtrage zum Vorschein.

Ich überlasse es Ihnen, meine Herren, während dieser Zeit die besten Exempel aus Ihrem gelehrten Vorrathe hervorzusuchen, und den Schüler Ihrer Kunst durch Ihre eigene erlesene Aufsätze zu bilden. Ich wünsche

nichts mehr, als daß das gegenwärtige Werkchen so glücklich, als meine übrige wenige Bemühungen, seyn, und Dero gütigen Beyfall erhalten möge; der ich mit der vollkommensten Hochachtung zu seyn die Ehre habe

Meine Herren,

Berlin,
den 18. April,
1763.

Ihr gehorsamster Diener,
Marpurg.

Inhalt.

Erster Theil, welcher die Grundsätze der Singkunst besonders abhandelt. Seite 1.

1. Cap. Anmerkungen über die Ordnung der Singlectionen, und andere dabey vorkommende Dinge. 3

2. Cap. Von den Eigenschaften des Lehrenden und Lernenden. 11

3. Cap. Vom Unterscheide und Umfange der Stimmen. 16

4. Cap. Von der Intonation, der Beschaffenheit des Tons, der Uebung der Stimme, und andern dahin gehörigen Dingen. 21

5. Cap. Von der Erhaltung der Stimme. 34

6. Cap. Von der Aussprache und Articulation der Buchstaben. 35

7. Cap. Besondere Regeln und Anmerkungen über die Aussprache der Noten in gewißen Figuren. 44

8. Cap. Wenn die Schüler gegen einander singen. 48

Inhalt.

Zweyter Theil, welcher die Grundsätze der Musik überhaupt abhandelt. 51

1. Cap. Eintheilung der Musik. 53

2. Cap. Von der Benennung der Töne überhaupt, und von den Linien und Schlüsseln. 55

3. Cap. Von den Noten, dem Punct hinter der Note, und dem Bindungsstriche. 63

4. Cap. Vom Tact überhaupt, und der Bewegung des Tacts. 67

5. Cap. Von den geraden zweygliedrigten Tactarten 82

)(5 6. Cap.

Inhalt.

6. Cap. Von den ungeraden zweygliedrigten Tactarten. 87

7. Cap. Von den geraden dreygliedrigten Tactarten. 89

8. Cap. Von den ungeraden dreygliedrigen Tactarten. 91

9. Cap. Von den Pausen und Schweigezeichen. 92

10. Cap. Von den Versetzungszeichen, und den Benennungen der Töne besonders. 96

11. Cap. Von dem Unterscheide der Töne, der Anzahl derselben, und der Verschiedenheit der Tonleitern. 101

12. Cap.

12. Cap. Von den Intervallen, oder Zweyklängen. 104

13. Cap. Von der Modulation, und den beyden neuen Tonarten. 111

14. Cap. Von den alten Tonarten, und den acht Kirchentönen. 117

15. Cap. Von der Transposition im Singen. 129

16. Cap. Von gewißen in der musikalischen Schreibkunst gewöhnlichen Zeichen. 139

17. Cap. Von den Paßagen. 143

18. Cap. Von den Manieren. 151

Dritter Theil, welcher allerhand Uebungsexempel enthält. 157

(A) Ohne Tact. 159

(B) Nach dem Tact 161

(C) Zweystimmige canonische Uebungen. 164

(D) Dreystimmige 166

(E) Vierstimmige 169

Erster Theil,

welcher die

Grundsätze der Singkunst

besonders abhandelt.

Erster Theil.

Erstes Capitel.

Anmerkungen über die Ordnung der Singlectionen, und andere dabey vorkommende Dinge.

§. 1.

Man lässet die Singschüler einen vorgeschriebnen leichten Gesang, der im Anfange nicht den Umfang einer Octave überschreiten muß, so lange ohne Tact clavisiren, bis sie die Noten fertig zu nennen und anzustimmen wissen. Clavisiren, oder wie andere sprechen, syllabisiren, abecediren, buchstabiren ꝛc. heisset mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets singen, ohne

den Gesang mit einem Texte auszusprechen. Wenn man sich anstatt der Buchstaben, der guidonischen Sylben ut re mi fa sol la, wozu heutiges Tages annoch das si gehöret, bedienet: so nennet man diesen Proceß **solmisiren** oder **solfeggiren**.

§. 2.

Die Anfangsübungen im **Tacte** werden mit Noten von gleicher Größe, und zwar von der Größe der Tacttheile, in den **einfachen** und **zweygliedrigten Tactarten**, gemacht. Ich sage **mit Noten von gleicher Größe**, und verstehe darunter, daß man im Zweyzweytheil und Dreyzweytheil, keine andere als weiße Noten; im Zweyviertheil und Dreyviertheiltact nichts anders als Viertheile, und im Dreyachttheil nichts als Achttheile singen lassen muß.

§. 3.

Nach diesen Uebungen in der einfachen Tactart, d. i. in der zwey- und dreytheiligen, werden dem Schüler in der zusammengesetzten geraden, das ist, im Vierzweytheil, dessen Känntniß im contrapunctischen Styl sehr nöthig ist; und im Vierviertheil, auf vorhergehende Art Exempel vorgeschrieben.

§. 4.

Man gehet nunmehr zu den einfachen Tactarten zurück, allwo man die Hauptnoten mit Nebennoten zu vermischen anfängt. Das ist, man

zer-

zergliedert z. E. im Zweyzweytheiltact die Weiße in zwey Viertheile; im Zweyviertheiltact das Viertheil in zwey Achttheile, u. s. w.

§. 5.

Wenn man in den zusammengesetzten Tactarten desgleichen gethan, so lenket man sich wieder zu den einfachen zurück, allwo man die Aufgaben mit Puncten und mit Pausen zu verändern anfänget.

§. 6.

Man nimmt eben diese Uebungen in den zusammengesetzten Tactarten vor; und endlich richtet man bald in dieser, bald in jener, die Aufgaben dergestalt ein, daß Noten von allerhand Größe darinnen zum Vorschein kommen. Man schmelzet die Hauptttheile eines Tacts in eine einzige lange Note zusammen; man zergliedert die Hauptttheile in Sechzehntheile, in Triolen; man mischet Rückungen ein. Kurz, man verbindet nach und nach mehrere Arten der Uebungen, in Ansehung der Figur der Noten, bey einem einzigen Exempel.

§. 7.

Wenn man sich nun mit den zweygliedrigten einfachen und zusammengesetzten Tactarten genug bekannt gemachet hat: so schreitet man zu den **dreygliedrigten Tactarten**, das ist zum Sechsviertheil, Sechsachttheil und Neunachttheil. Je simpler die ersten Aufgaben darinnen entworfen

werden, desto besser ist es. Nach und nach machet man sie schwerer.

§. 8.

In Ansehung der Tonarten, so wird mit C **dur** und A **mol** der Anfang aller Lectionen gemacht. Man fähret hernach von Quinte zu Quinte, ober- und unterwärts, das ist, in G und D dur; in E und H mol; in F und B dur; und in D und G mol fort. Die mit mehrern Kreutzen und Been versehene Tonarten werden am leichtesten, wenigstens im Anfange und besonders von denen, die kein Instrument spielen, vermittelst der Transposition gesungen.

§. 9.

Man bedienet sich zu allen musikalischen Vorschriften im Anfange beständig eben desselben Schlüssels, nemlich

1) für den **Diskantisten** oder **Sopranisten**, wie die Italiäner sprechen, des C Schlüssels auf der ersten Linie.
2) für den **Altisten** des C Schlüssels auf der dritten Linie.
3) für den **Tenoristen** des C Schlüssels auf der vierten Linie, und
4) für den **Baßisten**, des F Schlüssels auf der vierten Linie.

§. 10.

In der Folge der Zeit, wenn der Schüler den ihm zukommenden Schlüssel gehörig inne hat, machet

machet man ihn, nicht nur mit den drey übrigen, sondern annoch mit dem G Schlüssel auf der zweyten Linie bekannt. Die Ursache, warum jeder Vocalist diese fünf verschiedene Positionen des Schlüssels kennen muß, ist in der Transposition zu suchen.

§. 11.

Der Tact muß deutlich, und ohne Poltern und Lärmen, ohne närrische Gaukeleyen und Lufthiebe, womit sich viele, besonders an öffentlichen Oertern, eine Art von Ansehen geben wollen, den Schülern vorgeschlagen werden. Der Chorstock des Tactirenden muß nicht gehöret, sonden nur gesehen werden. **Deutlich** wird der Tact geschlagen, wenn bey einem ordentlichen nicht zu geschwinde, und nicht zu langsamen Zeitmaaße, der zweytheilige durch zwo, der dreytheilige durch drey, und der viertheilige durch vier schickliche und ordentlich geführte Bewegungen angezeiget wird. Das Zeitmaaß muß durch keine Manieren verrücket werden.

§. 12.

Damit die Schüler sich desto besser in den Tact finden lernen, so muß man sie selber zum Tactiren anführen, und bald diesen, bald jenen, bald alle zusammen, zu ihren Aufgaben den Tact mit der Hand geben lassen. Es versteht sich aber, daß das Mittactiren der Schüler nur in den Singübungen, nicht aber an öffentlichen Oertern geschicht,

wo eine schon gehörig vorbereitete Musik aufgeführet wird. Hier tactiret keiner als der Sangmeister, wenn die Tactirung nöthig ist.

§. 13.

So bald die Schüler im Tacte sicher zu werden anfangen, so schläget ihnen der Meister manchesmal nur den ersten und zweyten Tact vor, und hält hernach ein, damit sie auch ohne Führer nach dem Tact singen lernen.

§. 14.

Kein Schüler soll seine Lection auswendig singen, wenn er sie auch auswendig weiß; sondern allezeit die Augen auf die Singtafel oder auf sein Buch, welches er aber nicht vor den Mund halten muß, geheftet haben.

§. 15.

So lange die Schüler **von der Tafel singen**, ist es zur Erregung der Aufmerksamkeit sehr gut, wenn der Meister währendem Singen, bald diesen, bald jenen, mit einem langen Stöckchen die Noten zeigen lässet.

§. 16.

Ferner lässet man bald einen allein, bald ihrer zween, bald alle zusammen eben dasselbe Thema singen. Das erste dienet dazu, die Fehler eines jeden desto bequemer wahrzunehmen; das zweyte zur Erweckung einer löblichen Eifersucht; und das dritte zur Unterhaltung der Lust.

§. 17.

§. 17.

Obgleich jedes Tonstück, vermöge seiner Natur, nur eines einzigen wahren Zeitmaaßes fähig ist, so ist es doch zur Uebung gut, eben dasselbe Stück manchesmal in verschiedenen Graden der Langsamkeit und Geschwindigkeit zu versuchen.

§. 18.

Man lässet die Schüler nicht eher in zwo verschiedenen Partien gegen einander singen, als bis sie sowohl in der Intonation, als im Tacte genugsam feste sind; und man lässet einen jeden seine Partie vorhero besonders üben, bevor man sie gegen einander stellet. Vom Duett schreitet man zum Terzett, und vom Terzett zum Quatuor. Die canonische Nachahmung thut allhier ihre treflichen Dienste, und man übereile sich nicht, den Untergebnen in die galante Schule zu führen. Je länger die Uebungen mit fugirten Singstücken fortgesetzet werden, desto grösser wird in der Folge der Nutzen davon seyn, und desto besser wird ein Schüler sich in allerley Arten von Geschmack finden, und Noten treffen lernen.

§. 19.

Mit der Unterlegung eines Textes darf nichts weniger als geeilet werden. Es ist gut, daß der Schüler so lange, wenigstens abwechselnd, claviret, bis er ohne Anstoß vom Blatte zu treffen im Stande ist.

§. 20.

Da man in Concerten nicht sitzend, sondern stehend singet, so muß, wenn sonsten keine Ursachen zum Gegentheile vorhanden sind, der Schüler auch allezeit seine Lectionen im Stehen nehmen. Er muß dabey wohl aufgerichtet stehen, und nicht den Kopf zur Erde hängen, und dadurch den Hals zudrücken. Bey der Wiederholung einer Lection, die allenfalls zur Ersparung des Athems manchesmal im Sitzen vorgenommen werden kann, muß man, wenn es nicht allezeit mit der Stimme geschicht, wenigstens in Gedanken studiren.

§. 21.

Da die am Ende dieses Wercks vorgebrachten Aufgaben ohne Zweifel bey weitem nicht hinlänglich sind, einen Schüler gehörig zu üben: so wird der Lehmeister solche mit seinen eigenen und fremden, sangbaren, und in der Modulation und Harmonie reinen Aufsätzen abzuwechseln, und in gehöriger Ordnung zu vermehren belieben.

Das

Das zweyte Capitel.

Von den Eigenschaften des Lehrenden und Lernenden.

§. 1.

Der **Lehrmeister** braucht zwar kein Virtuose von der ersten Größe zu seyn. Doch ist es nöthig, daß er eine reine und sichere Intonation; eine richtige Aussprache, und eine gehörige Einsicht in die Harmonie, und in den guten Geschmack besitze.

§. 2.

Von der Intonation und Aussprache wird in besondern Capiteln gehandelt werden. Was aber die **gehörige Einsicht in die Harmonie** belanget, so besteht selbige darinnen, daß man die Regeln von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen und Accorde, und die von der Modulation kennet. Diese Känntniß ist einem Sangmeister sehr nöthig, wenn der Schüler nicht zu fehlerhaften Manieren mit Quinten und Octaven, oder solchen, welche die Tonart und die Modulation beleidigen, angeführet werden soll.

§. 3.

Die Einsicht in den guten Geschmack, die durch eine vernünftige Anhörung der vortreflichsten Sänger der Zeit, und eine darnach angestellte

stellte Uebung, hauptsächlich erworben werden muß, die aber die Regeln der Harmonie voraussetzet, dienet dem Lehrmeister dazu, daß er dem Gesange seine gehörige Manieren anmessen, und deren weder zu viel noch zu wenig, viel weniger solche am unrechten Orte anbringen lasse. Indessen bleiben im Anfange der musikalischen Lehrstunden alle Manieren mit Recht weg; und diejenigen, wozu der Schüler zuerst angeführet werden muß, sobald es Zeit ist, und welche für einen Chorschüler hinlänglich sind, sind der **Vorschlag, Triller, Mordent** und **Doppelschlag.**

§. 4.

Zu den vorigen Eigenschaften, die den Character eines Sangmeisters insbesondere ausmachen, setze man nach folgende, die jeder Musikmeister besitzen muß, als

α) Die Gabe, sich deutlich und verständlich zu machen; methodisch zu verfahren; nicht zu viel und auch nicht zu wenig mit einmal mit seinen Untergebnen vorzunehmen; und endlich das Leichtere und Schwerere gehörig zu unterscheiden, um jenes zuerst und dieses zulezt studiren zu lassen.

β) Ein uneigennütziges Gemüth, das so gut dem Armen als Reichen zu dienen geneigt ist; diesem für gehörige Vergeltung; jenem aus Liebe zur Aufnahme der Kunst, und um sich Ehre zu machen.

γ) Treu

γ) Treu und Eifer, um nichts zu verschweigen, was zur Beförderung und Erweiterung der Känntniß der Scholaren gereichen kann.

δ) Geduld, Nachsicht, und Mäßigung sowohl im Lobe der Fleißigen, als in Bestrafung der Nachläßigen und Muthwilligen. Alle Fehler, die nicht vom Willen herrühren, müssen besonders mit Glimpf verbessert werden.

§. 5.

Was man von einem **Schüler** fordern kann, ist 1) eine zum Singen gemachte, ungezwungne und angenehme Stimme; 2) ein gutes Ohr; 3) Lust und Unverdrossenheit zum Lernen, und 4) in Ansehung seines sittlichen Betragens, Achtung und Dankbarkeit gegen seinen Meister.

§. 6.

Es träget sich öfters zu, daß nicht alle diese Puncte beysammen sind, und z. E. mancher sehr große Lust zum Singen hat, aber entweder mit keiner schicklichen Stimme, oder mit keinem guten Ohre von der Natur begabet ist. Hier muß man nicht allezeit so gleich verzweifeln, und es kömmt nur auf Uebung, und geschickte Versuche an, die Fehler der Natur zu bezwingen, und, wie **Tosi** sagt, die rauhe Stimme angenehm, die mittelmäßige besser, und die gute vortreflich zu machen. Ohne Zweifel aber ist alles dieses bey jungen Personen leichter, als bey erwachsenen; und

und aus dieser Ursache ist es ohne Zweifel sehr gut, so zeitig als möglich, wenn es anders seyn kann, mit dem Singen den Anfang zu machen.

§. 7.

Ich habe eine Person gekannt, die einen vortreflichen Ton der Stimme, aber dagegen ein so faules Ohr hatte, daß sie nicht den Unterscheid eines halben Tons zu empfinden im Stande war. Sie gab die drey erstern Stuffen der Tonleiter, nemlich c d e, mit völliger Reinigkeit an; aber weiter kam sie nicht, und wenn ihr der Meister den Ton der vierten Stuffe, nemlich f, zehnmal vorsang, so gab sie zehnmal den Ton von e an, und bestand doch darauf, daß sie den Ton von f sänge. Das besonderste war, daß, wenn der Meister einen andern Anfangston nahm, und dazu die Höhe von dem verfehlten f erwehlte, sie von diesem Orte an ihr c d e richtig wieder anstimmte. Aber kam es bis zur vierten Stuffe, so blieb dieselbe wieder aus, so wie vorhin. Doch dieser Umstand gab dem Meister Gelegenheit, das allervernünftigste Mittel zur Verbesserung dieses unbändigen Ohrs zu erfinden. Er setzte die rechte Benennung der Noten auf eine Zeitlang bey Seite, und ließ die sechs erstern Stuffen c d e f g a mit den wiederholten Buchstaben c d e — c d e, zwischen welchen er aber anfänglich einen kleinen Stillstand beobachtete, singen; und damit wurde endlich die Person ihrer Intonation gewiß. Ihre Stimme bemeisterte sich nach und nach der ganzen Scala; sie lernte die

gan-

ganzen und halben Töne von einander unterscheiden, und da schritte der Meister zu den rechten Namen der Töne zurück.

§. 8.

Es ist nicht allein nützlich, sondern sehr nöthig, daß ein Singschüler sich, so bald es möglich ist, auf dem Claviere unterweisen lässet, woferne es nicht schon vorher geschehen ist. Wenn er in der Folge der Zeit annoch die Regeln der Harmonie hinzuthut: so wird er aus den Folgen erkennen, wie gut er seine Zeit angewendet hat.

§. 9.

Ich empfehle zuletzt dem schon etwas geübten Vocalisten die Anhörung vortreflicher Sänger, und schliesse dieses Capitel mit folgender schönen Lehre des Herrn Tosi. „Ein Studirender, sagt er, „suche (in Absicht auf die Wahl der Singstücke), „immer das Beste, und suche es, wo es zu finden ist, ohne sich daran zu kehren, ob es sich „in der vor funfzehn oder zwanzig Jahren Mode „gewesenen, oder in der ganz neuesten Schreibart „antreffen lasse. Das Gute, so wie das Schlimme, hält sich in allen Zeiten auf; wenn man es „nur zu suchen, zu erkennen, und Nutzen daraus „zu ziehen weiß.“

Drittes Capitel.

Vom Unterscheide und Umfang der Stimmen.

§. 1.

Es giebt viererley Hauptstimmen, wovon der Diskant oder Sopran die höchsten, und der Baß die tiefsten Töne enthält. Zwischen diesen beyden Stimmen lieget der Alt, welcher dem Diskant; und der Tenor, welcher dem Baß am nächsten kömmt. Die Ordnung der Stimmen ist also, von oben an gerechnet, Diskant, Alt, Tenor und Baß. Jede dieser Stimmen kann wieder in zweyerley Gattungen als in den hohen und tiefen Diskant, u. s. w. unterschieden werden.

§. 2.

Wenn man glaubt, daß unsre Vorfahren ihre Chorschüler nicht höher als eine Octave haben singen lassen, so irret man sich, indem die Ueberbleibsel ihrer Motetten und auch verschiedene alte Choräle bezeugen, daß sie öfters bis zur Decime und darüber gesungen haben. So viel aber ist auch gewiß, daß sie die beyden äussersten Töne nicht sehr häufig, sondern nur im Vorbeygehen berühret, und daß sie sich hauptsächlich in der Mitte dieses Umfangs mit ihren Melodien aufgehalten haben.

haben. In der That hatten sie Ursache dieses zu thun; und da der Grund dieser Ursache noch heutiges Tages in den menschlichen Kählen vorhanden ist, so ist ein jeder vernünftiger Componist schuldig, in diesem Puncte den Alten nachzufolgen. Weil indessen die Erfahrung lehret und gelehret hat, daß auch in Compositionen für Chöre der Umfang einer Decime nicht allezeit ohne Zwang zu vermeiden ist, obgleich die mittlern Töne, besonders auf Hauptnoten, die geschäftigsten seyn müssen; und daß sehr wenig Personen existiren, die diesen Umfang nicht erfüllen sollten, es mag nun mit der natürlichen Stimme, oder mit dem Falsett geschehen: so sehe ich nicht ab, warum man nicht auch für den Chorschüler die Gränzen der verschiedenen Stimmen bis zur Decime feste setzen sollte. Ich sage für den Chorschüler, weil der Solosänger das Vorrecht hat, sich bis zur Duodecime, jedoch ebenfals mit gehörigen Bedingungen erheben zu können.

§. 3.

Dem vorhergehenden zu Folge kann den vier Haupt- und vier Nebenstimmen, folgender Bezirk eingeräumet werden.

1) **Der hohe Diskant** gehet vom eingestrichenen e bis zum zweygestrichnen g, als

$\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$

2) **Der tiefe Diskant** gehet vom eingestrichnen c bis zum zweygestrichnen e, als

$\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$

3) **Der hohe Alt** gehet vom kleinen a bis zum zweygestrichnen c, als

a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$

4) **Der tiefe Alt** gehet vom kleinen f bis zum eingestrichnen a, als

f g a b $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

5) **Der hohe Tenor** gehet vom kleinen e bis zum eingestrichnen g, als

e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$

6) **Der tiefe Tenor, Barytonus** genannt, gehet vom kleinen c bis ins eingestrichene e, als

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$

7) **Der hohe Baß** gehet vom grossen A bis ins eingestrichene c, als

A H c d e f g a h $\bar{c}$

8) **Der tiefe Baß** gehet vom grossen F bis ins kleine a, als

F G A B c d e f g a.

§. 4.

Die Verschiedenheit des Alters, und der Structur der Stimmwerkzeuge sind Ursache, daß es nicht allein höhere Diskänte und Bässe, sondern auch unter allen übrigen Stimmen gewisse Mittelstimmen giebt, die entweder nicht die Höhe oder die Tiefe der andern erreichen. Doch diese Sache gehet hauptsächlich den Componisten an; und ich will nur bemerken, daß die vier verschiedenen Stimmen, die man am ehesten zusammenbringen kann, und wornach auch die meisten vierstimmigen Compositionen eingerichtet werden, die folgenden sind: 1) Der **hohe Diskant**, 2) der **hohe Alt**, 3) der **hohe Tenor**, und 4) der **hohe Baß**.

§. 5.

Jede Stimme wird in Absicht auf die Art, wie sie im Halse erzeuget wird, in die natürliche und künstliche unterschieden. Die **natürliche** deren man sich auch im gemeinen Reden bedienet, wird insgemein die **Bruststimme**; und die **künstliche** das **Falsett**, oder die **Falsettstimme** genennet. Der Unterscheid zwischen beyden kann besser mit der Stimme selbst, als mit Worten, dargeleget werden. Das Falsett, welches in der niedrigen Sprache sonsten **Fistel** genennet wird, nimmt allda seinen Anfang, wo die Bruststimme aufhöret, und findet sowohl in der Tiefe als Höhe statt.

§. 6.

Der Umfang der Bruststimme ist nicht bey allen Personen einerley. Aus je wenigern Tönen selbige bey dieser oder jener Person besteht, desto mehr Ursache hat selbige, daß sie sich bestrebet, das Falsett zeitig zu gewinnen, jedoch nur hauptsächlich in der Höhe. Die übertriebne Uebung desselben in der Tiefe setzet die Stimme der Gefahr aus, gänzlich verdorben zu werden.

§. 7.

Man mag aber mit der Bruststimme oder mit dem Falsett singen, so müssen die Töne allezeit rein und deutlich vorgebracht werden, ohne nasicht zu klingen, oder in der Kähle stecken zu bleiben. Dabey muß man, nach dem Exempel der Italiäner, durch wiederholte Uebungen und Versuche, die aber nichts weniger als gewaltsam seyn müssen, das Falsett mit der Bruststimme dergestalt zu vereinigen suchen, daß man eins nicht von dem andern unterscheiden kann. Man lese den Herrn Agricola hierüber nach, so wie über verschiedene andre Puncte. Sein aus dem italiänischen übersetztes Werk von der Singkunst verdienet, wegen der von ihm hinzugefügten wichtigen und gründlichen Anmerkungen, wiederum ins italiänische übersetzet zu werden.

Viertes Capitel.

Von der Intonation, der Beschaffenheit des Tons, der Uebung der Stimme, und andern dahin gehörigen Dingen.

§. 1.

Durch **Intonation** verstehet man allhier die Art der Fortbewegung von einem Tone zum andern, es mag gehend oder springend geschehen. Selbige muß **rein** und **sicher** seyn.

§. 2.

Rein ist die **Intonation**, wenn man die Stimme weder über sich noch unter sich ziehet. **Ueber sich ziehen** ist so viel als zu hoch singen; und **unter sich ziehen**, zu tief singen. Die wandelbaren Stimmen, deren Werkzeuge sich von einem Tage zum andern verstimmen, nennt man **falsche** oder **wetterwendische Stimmen**; und Personen, die das Unglück haben, damit behaftet zu seyn, thäten wohl, an ihren zweydeutigen Tagen nicht zu singen, wofern sie nicht ausdrücklich dazu verbunden sind.

§. 3.

Sicher ist die **Intonation**, wenn man die vorgeschriebene Note, ohne einen andern Ton,

wo nicht gar mehrere tiefer oder höher liegende Töne, obwohl mehrentheils nur mit einer undeutlichen Aspiration, vorhero hören zu laßen, anzugeben im Stande ist. Die Unsicherheit der Intonation äussert sich hauptsächlich bey gewissen springenden Intervallen und wird das Tonsuchen genennet. Wenn man in den Schriften einiger alten Sangmeister lieset, daß die Musiker unter sich nicht einig sind, ob man mit dem rechten Ton, oder mit einer Secunde, Terz oder Quarte ꝛc. tiefer oder höher, intoniren solle: so siehet man daraus, daß der Fehler des Tonsuchens vorzeiten für eine musikalische Tugend muß seyn gehalten worden. Heutiges Tages haben keine andere Personen, als die alten Mütterchen, Kinderwärterinnen, u. s. w. die Erlaubniß, sich den Sprung einer Note in ihren Liederchen auf solche Art zu erleichtern. Der Vocalist muß, in Ansehung der Intonation, die Instrumente, die sonsten in einer andern Aussicht Copien der Singstimme seyn müßen, zu seiner Vorschrift nehmen.

§. 4.

Jeder Ton muß dem Selbstlauter gemäß, womit er ausgesprochen wird, mit einem gehörigen Anschlag, nicht zu hart und nicht zu weich, aus der Kähle heraus geholet; und jeder folgende Ton mit dem vorhergehenden dergestalt verbunden werden, daß kein Hiatus oder keine Lücke zwischen beiden Tönen entstehe. Das Abstossen und **Schleifen**, wovon an seinem Orte gehandelt

werden

werden wird, machen wegen dieses Anschlages eine Ausnahme, die man in den erstern Ubungsstunden nicht zu wissen braucht.

§. 5.

Man muß beym Singen den Mund nicht so weit aufreißen, daß die Zuhörer einem bis in die Kähle sehen können; aber doch auch weit genug eröfnen, damit die Stimme nicht inwendig an den Gaumen schlage, und nicht ein nasichter Ton entstehe. Man muß die Backen nicht hohl machen, und nicht die Noten mit einem widerwärtigen Hauch herausdrücken. Man muß nicht die Zähne zusammen beißen; und sie mögen so schön seyn, als sie wollen, so müssen sie genugsam bedeckt, und nicht den Umstehenden gewiesen werden. Die Zunge muß, so viel als möglich, platt und gerade im Munde liegen, um dem Tone nicht am freyen Durchgang hinderlich zu seyn. Man muß den Mund stille halten, und nicht käuen. Man muß den Hals weder ein- noch auswärts beugen.

§. 6.

Außer den vorher verzeichneten Fehlern, wovon die meisten der Stimme wegen vermieden werden müssen, hat der Sänger hauptsächlich seiner eigenen Person wegen, sich vor gewissen andern seltsamen Gebärden, zu deren Verbesserung der Spiegel und ein guter Freund zu Rathe gezogen werden muß, in Acht zu nehmen. Hieher gehöret besonders das Verdrehen des Kopfes; die

Verkehrung der Augen; das Nicken mit dem Kopfe bey jeder Note; das Schütteln mit dem Kopfe; das Wanken und Poltern mit den Füssen; das Legen der Hand hinters Ohr; die Berührung des Mundes mit der Hand; die Krümmung desselben; das Zittern desselben bey einem Triller, und so weiter. Wer kann alle Grimassen zählen? Eine anständige Leibesstellung; weder ein zu süßes noch zu saures Gesicht; weder ein haselirendes noch zu ernsthaftes Amtswesen; und weder ein zu furchtsames noch zu freyes Betragen, ist, so wie jedem Redner, also auch jedem Sänger aufs nachdrücklichste zu empfehlen.

§. 7.

Nicht nur um die Schüler in dem genommenen Tone zu erhalten, sondern auch zugleich um ihnen das Ohr und die Stimme desto geschwinder zu bilden, ist es gut, wenn der Lehrmeister dieselben zu ihren Lectionen auf einem Flügel accompagniret. Wenn dieser Flügel dergestalt gestimmet ist, das es in Cis dur nicht anders als in C dur, u. s. w. klinget, das ist gleichschwebend: so wird dadurch der Vortheil erreichet werden, daß man die halben Töne, kleine und große, weder zu tief noch zu hoch, intoniren lernet. Ohne dieses Mittel sehe ich nicht ab, wie es möglich ist, diesen Grad der künstlichen Reinigkeit im Singen zu erreichen. Ich sage künstliche Reinigkeit, weil die natürliche, so wie sie die Zahlen geben, mit dem heutigen System der Musik einen Widerspruch

spruch formiret: obgleich, vermöge der Erfahrung, die Stimme sonst zu dieser natürlichen Reinigkeit geneigt ist. Der Einwurf, als ob wegen dieser Neigung der Stimme zu den natürlichen Verhältnissen, die künstliche Reinigkeit nicht zu erhalten, und die Stimme, zumal wenn sie alleine singet, nicht daran zu gewöhnen sey, ist von keiner Erheblichkeit. Die Erfahrung lehret ja, daß ein Sänger, der keine Stimm- oder Ohrenfehler hat, bey einem ungleich gestimmten Flügel, worinnen z. E. das dis oder das ais weit höher, als in der gleichschwebenden Temperatur, ist, zur Beförderung einer guten Zusammenstimmung, nachgiebet. Wie wird derselbe denn es nicht bey einer ordentlich gleichschwebenden Einrichtung der Töne thun; und hat er Gelegenheit, von einem hiernach abgestimmten Instrumente beständig begleitet zu werden sollte, da sich sein Ohr und seine Stimme nicht gänzlich dazu gewöhnen?

§. 8.

Es muß der Sangmeister seinen Schülern den Hauptton niemals zu hoch oder zu tief angeben, damit ein jeder die dem Umfange seiner Stimme angemessene Partie mit gehöriger Stärke heraus zu bringen im Stande sey, und weder in der Höhe gekreischet noch in der Tiefe gesummet werde. Wenn der Lehrmeister kein Clavier bey der Hand, oder nicht den Vortheil in seiner Gewalt hat, nach dem ihm möglichen tiefsten Ton sich reguliren zu können: so wird er am besten thun, sich zu diesem

Ende mit einer Stimmpfeife zu versehen. Wie sehr von unwissenden Chorpräfectis in diesem Puncte gesündiget werde; wie schändlich die Wirkung davon sey, und wie die besten Stimmen dadurch verdorben werden, lehret die tägliche Erfahrung.

§. 9.

Junge Leute glauben insgemein, daß es bey dem Singen darauf ankömmt, aus allen Kräften zu schreyen. Weil aber schreyen und singen zweyerley ist, und ohne dieses nichts mehr der Stimme und der Brust schadet, als das Schreyen: so ist es sehr nöthig, um das leztere zu verhindern, daß man den Schüler niemals den Ton seiner Stimme übertreiben lässet. Denn ob es gleich heißet, daß, so wie man die Instrumente ausspielen muß, wenn sie gut werden sollen, auf ähnliche Art die Stimmen ausgeschrieen werden müssen: so wird doch hierdurch nichts weniger als ein gewaltiges Geschrey, sondern nur eine fleißige Uebung der natürlichen Stärke der Stimme verstanden. Die alte immerwährende Regel ist, daß je höher man singet, desto gemäßigter und sanfter der Ton seyn muß; und je tiefer man singet, desto völliger und stärker, doch ohne Zwang, und in gehörigem Verhältnisse gegen die Höhe, derselbe herausgebracht werden muß.

§. 10.

Der Singschüler muß also mit gehöriger Mäßigung singen, und weder in der Tiefe in sich murmeln,

murmeln, noch in der Höhe mit ausgelassener Kähle schreyen. Wenn dieses Schreyen besonders zu einer Zeit unerträglich ist, so ist es gewiß alsdenn, wann etwann ein i oder u, vom Componisten in der Höhe angebracht worden ist. Diese schon an sich widrigen Vocalen müssen durch die Gewaltsamkeit des Tons, womit man sie vorbringet, ohne Zweifel noch widriger werden. Ueberhaupt wäre es gut, wenn die Componisten diese Selbstlauter für die mittlern Töne der Stimme sparten, und weder die hohen noch tiefen anders als zu den bequemen Selbstlautern, a e und o gebrauchten. Jedoch bringen es, zumal in den fugirten Sachen, die Umstände manchmal so mit sich, daß man wider diese Regel fehlen muß. Es ist alsdenn gut, wenn der Fehler des i und u durch eine andere Stimme, die zu eben der Zeit einen bequemern Vocal hat, gewisser maßen bedecket werden kann.

§. 11.

Die Töne müssen mit gleicher Stärke und Schärfe, nach dem im §. 9. empfohlnen Verhältnisse, und nicht bald schwach, und bald stark, wenigstens nicht auf eine besonders hervorragende Art, angegeben werden, wenn diese Abwechselung nicht durch die Wörter piano und forte, von dem Componisten angedeutet worden. Gewisse Modificationen der Stimme, die aus dem Unterscheide einer Haupt- und Nebennote, oder gewissen andern Umständen ihren Ursprung nehmen, und welche

welche sich ehe mit der Stimme selbst, als mit Worten erklären lassen, heben diejenige Gleichheit der Intonation, wovon hier die Rede ist, nicht auf. Die nach dem Affect eines Stückes hin und wieder ohne besondere Andeutung zu verändernde Stärke, und übrige Eigenschaft eines Tons, kann dem Schüler noch nicht empfohlen werden, so lange clavisirt wird. Was hingegen der gute Geschmack in gewissen Singmanieren für eine Veränderung der Stärke auf dieser oder jener Note verlanget, wird demselben schon in seinen Abeceübungen erkläret.

§. 12.

Damit die Schüler eine feste, und nicht eine zitternde Stimme bekommen, so ist es nöthig, daß man sie von Zeit zu Zeit die Töne **lange aushalten** lässet. Der Tact muß zu dem Ende so langsam als möglich; das Thema aber vorläufig zu dieser Absicht eingerichtet, und aus langen Noten zusammeugesetzet werden. Bey diesen **Haltungen** ist, so wie bey allen **syncopirenden Noten** und bey **Puncten** in Acht zu nehmen, daß der auszuhaltende Ton nicht etwan bey dem Anfang eines Tacts oder Tacttheils, oder auf selbigem gar mit einem **hahehihohu** angestoßen; sondern gleichförmig herausgebracht werde. Mit dem allhier verbotnen garstigen Markiren muß die im folgenden §. erklärte Singart nicht vermenget werden. Wegen der Haltungen ist noch zu erinnern, daß man die mittlern Töne der Stimme,

und

und nicht die äußersten, besonders in der Höhe, dazu nehmen muß. Diese Regel gehet auch die Componisten an, ob solche gleich eines Thematis wegen, besonders in fugirten Sachen, nicht umhin können, selbige manchesmal aus der Acht zu lassen.

§. 13.

Das **Aufschwellen der Stimme** (messa di voce), vermittelst wessen man eben denselben Ton allmälich an Stärke wachsen und abnehmen läßet, ist zwar kein Werk für die ersten Anfangsstunden; kann aber nach und nach, da es nicht allein im Solosingen, sondern auch in Chorstücken, seinen großen Nutzen hat, bey Gelegenheit langer Aushaltungen dem Schüler gezeiget werden.

§. 14.

Der Vocalist muß sich in Acht nehmen, daß er weder zu oft, noch am unrechten Orte **Athem hohlet**, um Gedanken, die zusammen gehören, nicht von einander zu reißen. Am unrechten Orte wird Athem geholet, wenn es nach einer kurzen Note, ingleichen mitten in einem Worte, zwischen kleinen grammatisch zusammenhängenden Constructionen, u. s. w. geschicht. Es ist allhier gut, daß der Meister seinen Schüler mit den Einschnitten der Melodie etwas bekannt machet, als nach welchen man am bequemsten frische Luft einziehen kann: ob es gleich, wenn viele kurze Einschnit-

schnitte, die etwann nur einen halben Tact ausmachen, auf einander folgen, im geringsten nicht bey jedem nöthig ist. Ueberhaupt kann gemerket werden, daß bey jedem unterbrochnen Fortgange des Gesanges, bey einer Pause, nach einer langen, und nach einer anschlagenden, nicht aber durchgehenden Note, die beste Zeit Athem zu holen ist. Wenn es nöthig ist, solches in einer langen Paßage zu thun, so muß man alle vorhergehende Umstände gehörig erwägen, um den rechten Ort zu treffen. Daß man zwischen einem Triller und der folgenden Note nicht Athem schöpfen müsse, ist schon vor langen Zeiten verboten gewesen.

§. 15.

Eine sehr nützliche Uebung ist es, wenn der Schüler seine Lection zu Hause für sich wiederhohlet, daß er von Zeit zu Zeit lange in einem Athem singet; und zwar bald mit schwacher, bald mit gemäßigter und bald mit starker Stimme. Um dieses gehörig bewirken zu können, muß er die Luft nicht häufig heraus blasen, sondern selbige in der Kähle zurück halten, und die Stimme, doch ohne knarrendes Drücken, mit einiger Stärke heraus zwingen. Man muß aber bey dieser Uebung die Versuche nur erst mit wenigen Tacten und hernach mit mehrern machen, um sich nach und nach einen langen Athem zu verschaffen, ohne der Lunge Schaden zuzufügen.

§. 16.

§. 16.

Ob man gleich aus guten Ursachen nur die leichten Intervallen im Singen vorzüglich gebrauchet: so ist es doch nöthig, daß der Vocalist die Intonation der schweren, wenigstens gewisser darunter, nach und nach so gut, als der leichten zu erwerben suchet, und daß ihm zu dem Ende geschickte Exempel vorgeschrieben werden. Die **leichten Intervallen** sind:

1. 2) Die kleine und große Secunde.
3. 4) Die kleine und große Terz.
5) Die reine Quarte.
6) Die reine Quinte.
7) Die kleine Sexte.
8) Die reine Octave.

§. 17.

Die **schweren Intervalle** sind von verschiedner Gattung. Die **weniger schweren** und, bey gehörigem Gebrauch selbst von den gewißenhaften Alten, erlaubete Intervallen sind:

1) Der kleine halbe Ton.
2) Die verminderte Quarte, besonders absteigend.
3) Die verminderte Quinte.
4) Die große Sexte, wenn sie kein anders sehr schweres Intervall vor oder hinter sich hat: oder wenn die zum Grunde liegende Harmonie entweder consonirend, oder nicht gar zu dißonirend ist.

5) Die

5) Die verminderte Septime.
6) Die kleine Septime.

Man kann noch hieher rechnen

7) Die große Septime im Aufsteigen, wenn sie einen großen halben Ton über sich geht.

§. 18.

Die schwerern Intervalle, die zwar im galanten Styl in Sologesängen, Arien und Recitativen; aber nicht in der contrapunctischen Schreibart, ja nicht einmal in der Harmonie des galanten Styls, weder in Bäßen noch Mittelstimmen, Statt finden, sind

1) Die übermäßige Secunde.
2) Die übermäßige Quarte.
3) Die übermäßige Quinte im Aufsteigen.

Im Contrapunct und in der Harmonie überhaupt wird die übermäßige Secunde in eine verminderte Septime; die übermäßige Quarte in eine verminderte Quinte, und die übermäßige Quinte in eine verminderte Quarte verwandelt.

4) Die verminderte Terz. Sie kann nur im Absteigen gebrauchet werden.

§. 19.

Alle übrige Intervallen, als die übermässige Terz, verminderte und übermäßige Sexte, nebst der verminderten Octave gehören nicht in den Bezirk der Singkunst. Ein gleiches gilt von

von den Intervallen, die größer als die Octave sind, besonders von den dißonirenden; und wenn man in manchen Operarien Decimen- Duodecimen- ja doppelte Octavsprünge antrift: so kann man gewiß glauben, daß solche vom Componisten, nur gewißen Sängern zu gefallen, gebrauchet worden sind, die entweder mit ihrer Stimme prahlen, oder gewisse Mängel der guten Singart, durch solche ungeheure Sprünge, bemänteln wollen.

§. 20.

Verschiedne ausländische Sangmeister haben die Gewohnheit, um das Ohr und die Stimme ihrer Schüler auf mehr als eine Art zu üben, selbige die Tonleiter bald mit den zwölf halben Tönen, bald mit sechs ganzen Tönen, hinauf und herunter singen zu laßen, als

c cis d dis e f fis g gis a b h c.

und

c d e fis { as / gis } b c.

Bey dieser Uebung aber ist es sehr nöthig, einen rechtgestimmten Flügel bey der Hand zu haben, um die gemachten Versuche, besonders den Eintritt in die Octaven, genau beurtheilen zu können.

Fünftes Capitel.

Von der Erhaltung der Stimme.

§. 1.

Der Sänger muß, seine Stimme zu erhalten, sich vor aller unreiner, neblichter, zu kalter und zu hitziger Luft, Nordwinden, Rauch und Staub, besonders von Kalk und Flachs, hüten; die Brust wohl verwahren; nicht gleich nach dem Essen singen, eine vernünftige Diät im Essen und Trinken beobachten; und alles Bittre, Scharfe, Salzige, Saure und Herbe meiden, oder wenigstens sehr mäßig und selten geniessen. Endlich muß er weder zu viel singen, noch schreyen, weil solches die Kähle rauh machet, und die Stimme verdirbt.

§. 2.

Da es nicht gut ist, mit vollgefülltem Magen zu singen, so wäre es gut, daß in manchen Schulen die Singstunden nicht von 1 bis 2 Nachmittags gehalten, sondern in eine bequemere Stunde verleget würden. Die bequemsten Stunden zur Uebung im Singen sind die Morgenstunden.

§. 3.

Zur Zeit, wenn sich bey den jungen Mannspersonen die Stimme, und bey den jungen

Frauens

Frauenspersonen die Natur verändert, sind die Singübungen etwas sparsam, und mit sehr gemäßigtem Ton anzustellen, um sich keinen Schaden an der Stimme zuzuziehen.

Sechstes Capitel.

Von der Aussprache und Articulation der Buchstaben.

§. 1.

Die Aussprache, oder Pronuntiation, muß richtig seyn, und sie ist es alsdenn, wenn man jede Sylbe mit den gehörigen Buchstaben, und mit dem gehörigen Accente hören lässet. Man merke also

1) daß man weder die Vocales noch die Diphtongen unter sich verwechseln muß. Aus a muß nicht e; aus au nicht ei, und so weiter, gemachet werden. Es ist also ein Fehler, wenn man z. E. thut (facit) anstatt Tod; und schoen anstatt schauen, u. s. w. spricht.

2) Daß man die Consonantes, und hierunter die weichen und harten, als b und p; ingleichen d und t, nicht unter einander verwechseln muß. Es ist also ein Fehler, wenn plitzen anstatt blitzen; Bein (os) für Pein (cruciatus);

Poten für Boden; tonnern für donnern, u. s. w. nach Gewohnheit dieser oder jener Provinzialmundart, gesprochen wird.

3) Daß man die Accente der Sprache nicht unter einander verwechseln muß. Es ist also ein Fehler, wenn das Wort Lamm (agnus) zu lahm (claudus), und aus Gott (Deus) Goot gemacht wird.

§. 2.

Da die Quantität der Sylben dem Sänger vom Componisten, durch die innerlich langen und kurzen Noten vorgeschrieben ist: so braucht es hierüber keine besondere Anmerkung. Ich will also nur bey dem bleiben, was die Aussprache allein betrifft.

§. 3.

Man muß zu einem Worte nicht einen Buchstaben hinzuthun. Es ist also ein Fehler, wenn Deus in *Deius*; Alleluja in Nalleluja; Amen in Namen, oder Jamen; Eleyson in Neleyson u. s. w. verwandelt wird. Der Herr von Mattheson erzählet in seinem vollkommenen Capellmeister, daß ein gewisser Cantor kein S aussprechen können, ohne demselben ein å vorzusetzen. Als er nun einst die Worte singen sollte: Sollen wir mit dem Schwerdte darein schlagen? so sprach er: å sollen wir mit dem å Schwerdte darein å schlagen?

§. 4.

Man muß in Dehnungen und Haltungen niemals den Mund verändern, sondern so lange die Figur währet, ihn in derjenigen Stellung lassen, die der zum Grunde liegende Vocal natürlicher Weise erfordert. Das Gegentheil gehört unter die Grimassen, und verunziert nicht weniger das Wort als den Sänger.

§. 5.

Mit dem vorigen Fehler hat der folgende viele Verwandtschaft, da man zwar eine Dehnung oder Haltung mit dem rechten Vocal anfängt; im Lauffe derselben aber ihn mit einem andern verwechselt, und z. E. das Wort cantate, in canta-o-te verwandelt. Man hat sich vor dergleichen Ungereimtheiten sehr in Acht zu nehmen.

§. 6.

Wenn gewisse Ausländer sich über die deutsche Singart lustig machen wollen, so pflegen sie gemeiniglich das hahehihohu anzuführen, womit ungeschickte Vocalisten die Dehnungen zu verunstalten pflegen. Ein geschickter Sänger hütet sich sehr, die Vocales zu aspiriren, und lässet weiter nichts als den reinen Vocal, der in langen Dehnungen kein andrer, als a, e, oder o, oder ein damit anfangender Diphtongus; in kurzen Dehnungen aber, die nur als Manieren vorkommen, auch ein i oder u seyn kann, hören.

§. 7.

In Haltungen und Dehnungen auf Sylben, wo der Vocal nicht am Ende steht, z. E. in den Wörtern danket, schallet, u. s. w. muß die ganze Sylbe nicht mit einmal ausgesprochen werden, weil die Aussprache schwer gemacht, und der Ton widrig klingen würde; sondern man muß die Sylbe nicht weiter als bis auf den Vocal anstoßen, und die übrigen Buchstaben nicht eher als am Ende der zu der Sylbe gehörigen Melodie hören lassen, nemlich da = nket, scha = llet, und nicht dan = ket, schal = let, wenn der Text, der grammatischen Orthographie wegen, gleich so geschrieben ist.

§. 8.

Wenn unter dergleichen Haltungen oder Dehnungen ein Diphtongus vorkömmt: so wird nichts als der erste Vocal gehalten, oder paßagiret; und erst auf der lezten Note der Figur der zweyte Vocal angebracht, als Gla = uben, Fre = ude, Ele = yson; nicht aber Glau = ben, Freu = de, Eley = son u. s. w. wenn gleich der Text, der grammatischen Rechtschreibung wegen, so zu Papier stehet.

§. 9.

Die Articulation der Worte besteht in der Fertigkeit, die Aussprache mit einer gewissen Schärfe zu begleiten. Diese Articulation aber, wobey es hauptsächlich auf die Consonantes ankömmt,

kömmt, muß dem Orte, wo man singt, proportionirt seyn. Diese müssen nemlich zwar in grossen Gebäuden, oder an ofnen Oertern sehr scharf ausgesprochen werden, wenn sie in der Ferne gehörig verstanden werden sollen. An kleinen Oertern aber ist diese scharfe Aussprache zu vermeiden, wenn man nicht unangenehm werden will.

§. 10.

Ich komme noch einmal auf die Aussprache zurück, zu deren Richtigkeit, in Absicht auf die Vocales hauptsächlich, schon währendem Clavisiren der Grund geleget werden sollte. Daß aber die bey uns gebräuchliche Benennung der Töne mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets, nichts weniger als zu diesem Ende hinlänglich ist, haben schon längst verschiedne Sangmeister bemerket. Die Ursache ist, weil sie nicht mehr als zween Vocales, nemlich a und e, enthält; und also der Schüler der Singkunst vermittelst dieser Tonleiter zur gehörigen singenden Aussprache der übrigen, sowohl unbequemen als bequemen Selbstlauter, im geringsten nicht vorbereitet werden kann.

§. 11.

Die mit der siebenten Sylbe vermehrte guidonische Gamme ut re mi fa sol la si, hat zwar in diesem Punct einen großen Vorzug vor unserer Buchstabenleiter, weil sie alle fünf Vocales, a e i o und u begreift. Doch sind in einer andern

Aussicht ebenfalls gewiße Ungleichheiten mit selbiger verbunden, nemlich folgende zwo.

α) Die Benennung des ersten Tons fänget mit einem Vocal an, nemlich mit u, da alle übrige mit einem Consonante anheben. Wenn nun nach einem re oder mi ꝛc. der Ton ut gesungen wird, so entstehet alsdenn eine unangenehme Zusammenstossung zweer Vocalen, die zwar die Italiener und einige Deutsche dadurch zu vermeiden gesuchet haben, daß sie das ut in do verwandelt. Sie sind aber dadurch in einen andern Fehler gefallen, indem sie der Gamme einen Vocal geraubet, nemlich u; und selbige mit einem andern, nemlich o, vermehret, der schon einmal, nemlich in dem Tone sol, darinnen befindlich war.

β) Wenn die Töne der Musik, vermittelst eines Versetzungszeichens, um einen kleinen halben Ton verändert werden: so wird im erstern Fall das Wort **Diesis** oder **Kreutz**; und im andern das Wort **Bemol** oder **Be** hinzugefüget. Was wir mit einer einzigen Sylbe ein fis nennen, heißt in der guidonischen Gamme alsdenn fa **Diesis**; und was was wir b nennen, heißt **si b mol.** Wenn man nun nicht nach der alten peinlichen sechssylbigen Solmisation mit den Mutationen, die schon vor langer Zeit bey uns und in Frankreich mit Recht abgeschaffet

worden

worden sind, zu Werke gehen will: so muß man, wenn dergleichen versetzte Töne, z. E. ein fis oder b vorkommen, fa oder si singen, und fa Diesis oder si b mol denken; eine doppelte Beschäftigung für den Verstand, da man gleichwohl nicht ohne Ursache die Dinge vervielfältigen soll. Es ist leicht zu sehen, daß die Buchstabenleiter, in welcher aus f ein fis gemachet wird, u. s. w. und in welcher alle Töne beständig eine einsylbigte Benennung behalten, in Absicht auf diesen Punct der Aussprache, den entschiedensten Vorzug vor der guidonischen Gamme hat.

§. 12.

Man fraget, warum man nicht geschicktere, und allen Anforderungen Gnüge leistende Benennungen der Töne zu erfinden, bemüht gewesen ist. An Versuchen in dieser Art hat es niemahls gefehlet, und man kann in **Otto Gibels Bericht von den** *vocibus musicalibus*, wovon in der **mizlerischen Bibliothek** I. Band, 3. Theil, ein hinlänglicher Auszug enthalten ist, davon den Beweis finden. Da aber keiner von allen diesen Versuchen so gerathen, wie man es natürlicher Weise, sowohl in Absicht auf die Bequemlichkeit der zu bildenden singenden Aussprache, als in Absicht auf den ganzen Umfang der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter verlangen konnte: so ist es kein Wunder, daß keiner davon eingeführet worden, und daß man an

einigen Orten bey dem ut re mi ꝛc. und am andern bey dem c d e ꝛc. geblieben ist.

§. 13.

Indessen ist es unstreitig nicht unmöglich, eine vollkommne Scalam zu erdenken, und ich bin der Meinung, daß die folgende eine solche ist. Sie rühret von einem Manne her, der alles, was zum Singen besonders, und zur practischen Musik überhaupt gehöret, aus dem Grunde inne hatte, von dem berühmten seel. Capellmeister **Graun**, dessen Name allein zur Empfehlung der Sache hinreichet. Da ich eines Tages mit demselben über die in Ansehung der Singkunst unbequeme Benennung der Töne, in eine Unterredung gerathen war: so ergriff er die Feder, und brachte nach kurzem Bedenken, folgende sieben Sylben zu Papier:

Voces Graunianæ.	da	me	ni	po	tu	la	be	da
Bedeutung.	c	d	e	f	g	a	h	c
	ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut

§. 14.

In dieser **Damenisation** finden sich alle fünf Vocales a e i o u, deren richtige Aussprache im Singen nach Anleitung derselben aufs deutlichste gezeiget werden kann. Wenn sich in selbiger die Vocales am Ende der Sylben finden: so sind sie, wenn die Töne durch ein Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden, in der Mitte; ein neuer

Vor-

Vortheil in Ansehung der Lehre von der Aussprache. (Man sehe den §. 7. dieses Capitels.) Im erstern Falle werden die Vocales in es, und in dem leztern in as verändert, als:

1)	des	mes	nes	pes	tes	les	bes	des
Bedeutung.	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis
2)	das	mas	nas	pas	tas	las	bas	das
Bedeutung.	ces	des	es	fes	ges	as	hes	ces

§. 15.

Da einige Sylben hierunter mit d und t, und mit b und p, anfangen: so hat der Lehrmeister Gelegenheit, den Unterscheid dieser weichen und harten Consonanten, worinnen besonders einige Obersachsen fehlen, seinen Schülern aufs deutlichste einzuprägen, und ihnen dadurch zur Aussprache anderer Wörter, in welchen einer oder anderer dieser Buchstaben sich findet, richtige Anleitung zum voraus zu geben. Ferner sind die beyden bequemsten Vocales a und e, in da und la, und me und be, und also ein jeder zweymal in dieser Tonleiter vorhanden; nicht zu gedenken, daß alle versetzte Töne mit diesen Selbstlautern ausgesprochen werden. Der dritte bequeme Selbstlauter o konnte, da man den unbequemen i und u ebenfals einen Platz anweisen mußte, nicht mehr als einmal erscheinen. Doch daran liegt nichts. Endlich sind die Sylben sehr leicht auszusprechen, und verhindern den Schüler nicht, einen geschickten Ton in der Kähle zu bilden.

Siebentes Capitel.

Besondere Regeln und Anmerkungen über die Aussprache der Noten in gewissen Figuren.

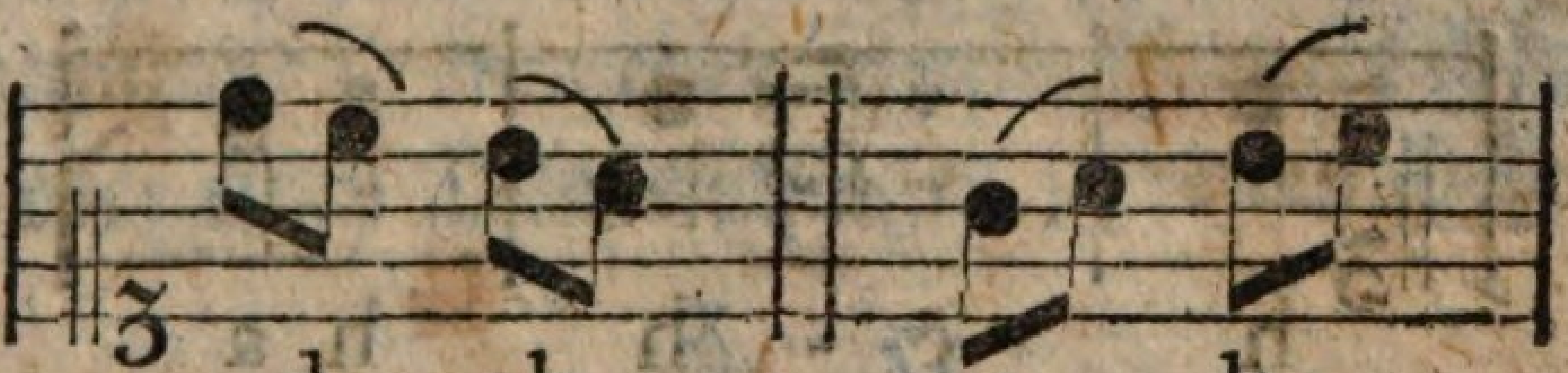
§. 1.

Wenn zwischen der folgenden und vorhergehenden Note diejenige Verbindung der Töne, wovon im IV. Capitel, 4. §. gesaget worden, in etwas aufgehoben wird: so nennet man dieses die Töne abstossen, und dieses findet in lauffenden Passagen statt. Die abzustossenden Töne müssen zwar mit einer gewissen Leichtigkeit herausgehauchet, aber doch ein jeder deutlich angeschlagen werden. Zur Uebung in dergleichen Figuren, womit man von Zeit zu Zeit die Clavisation unterbrechen kann, schläget Herr Agricola das Mittel vor, sich einen bequemen Selbstlauter zu erwählen, z. E. das a, und so viele a nach einander gelinde und in gehöriger Geschwindigkeit auszusprechen, als Noten in der Passage sind. Die Zunge muß dabey stille liegen und keine Bewegung machen.

§. 2.

Das Gegentheil des Abstossens ist das **Schleifen der Noten**, welches darinnen besteht, daß mit eben demselben Hauch die folgende Note

Note mit der vorhergehenden zusammengehänget wird. Bey dieser Figur wird der zum Grunde liegende Vocal nur einmal ausgesprochen; und selbige kann sowohl ausser als bey der Clavisation gezeiget werden. Wenn das leztere geschicht, so muß man den Namen der ersten Note, auf welcher sich die Schleifung anfängt, für die folgende Note beybehalten, und die leztere also nicht mit ihrem Namen aussprechen, z. E.



d - h - g - h -

nicht aber d c h a g a h c

Eine Ausnahme, vermittelst welcher nicht die erste Note, sondern die zweyte, bey einer Schleifung ausgesprochen werden muß, findet sich beym Vorschlage, wovon im folgende §. gehandelt wird.

§. 3.

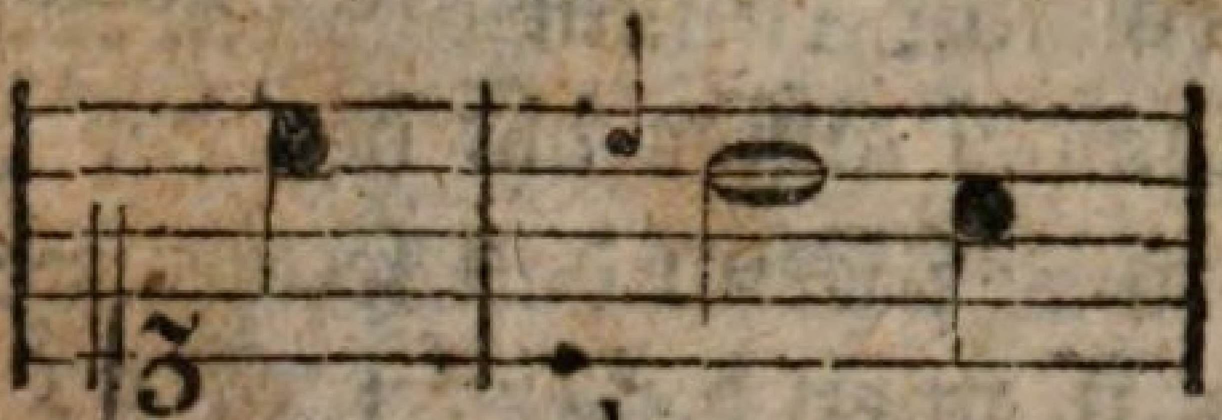
Bey einem **Vorschlage** sind folgende zween Puncte zu beobachten.

1) Alle Vorschlagsnoten müssen an die Hauptnote geschleifet werden. Daß man also zwischen diesen beyden Noten nicht Athem hohlen könne, ergiebet sich von selbst.

2) Alle Vorschlagsnoten müssen etwas stärker als die darauf folgende Hauptnote angegeben werden.

Im

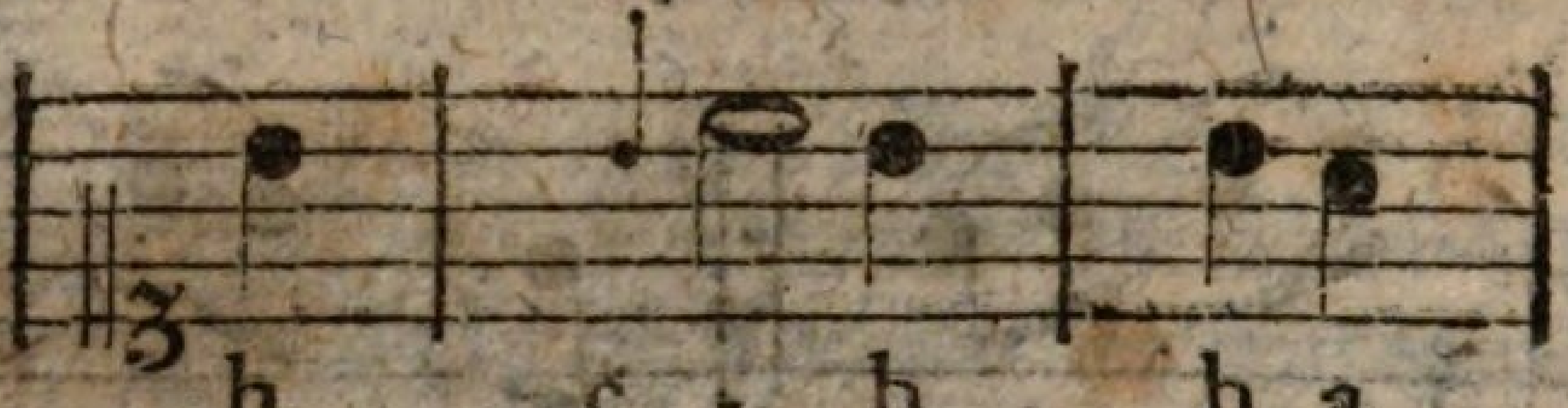
Im Clavisiren wird allhier der Nahme der zweyten Note anticipiret, als:



c h - a

nicht aber c c h a

ferner



h c - h h a

nicht aber h h c h h a

§. 4.

Mit dem **Triller** in der Stimme ist es, wie mit dem in der Hand beschaffen. Einige haben ihn von Natur; und andere müssen ihn durch langwierige Uebungen und Versuche, die öfters noch dazu fruchtlos ablauffen, zu erhalten suchen. Es ist zur Zeit kein ander Mittel, ihn zu lernen, aussindig gemacht worden, als dieses, daß man die beyden Töne, womit er geschlagen werden muß, erstlich ganz langsam, und zwar mit einem Punct hinter der tiefern oder der Hauptnote, erstlich ganz langsam, allmälich aber immer etwas geschwinder, doch allezeit mit einer deutlichen und reinen Intonation, bey welcher der Athem etwas in der Kähle zurück gehalten wird, abwechselt; und diesen Versuch, nicht in der Höhe und Tiefe, sondern

dern in der Mitte des Umfangs der Stimme, erstlich mit einem ganzen Ton, nach und nach aber in der Weite eines großen halben Tons anstellet. Wer nach vieler Mühe und Arbeit, die man aber, ohne zu verzweifeln im geringsten nicht schonen muß, keinen tüchtigen, scharfen und gleichschlagenden Triller erhält, der muß sich nicht in Singstücke einlassen, die mit vielen langen Trillern ausgezieret sind; und wenn sonst in andern Aufsätzen ein kurzer Triller vorkömmt, sich, nach Befinden der Umstände, entweder vermittelst eines Mordenten, oder eines Doppelschlages zu retten suchen.

§. 5.

Wenn die beyden Noten, daraus der Triller besteht, entweder mit ungleicher Stärke oder Geschwindigkeit, oder undeutlich oder zitternd abgewechselt werden, so heißt dieses **meckern**, oder einen **Bockstriller** schlagen. Verschiedene Chorsänger wissen vermittelst des Setzens des Daumens unter die Gurgel aufs vollkommenste solchen Triller heraus zu bringen, vor welchem jeder, der nicht ausgelacht werden will, sich sehr in Acht zu nehmen hat.

§. 6.

Sowohl im **Mordenten**, als im **Doppelschlage** wird nur mit dem Namen einer Note clavisiret, und zwar der Hauptnote. Wie es gehalten werde, wenn ein Vorschlag vorhergeht, ist aus dem vorhergehenden §. 3. klar.

§. 7.

§. 7.

Wenn das Schleifen der Töne mit langen Noten geschicht, und das Zu- und Abnehmen des Tons damit verbunden wird: so nennt man dieses das **Tragen der Stimme.**

Achtes Capitel.

Wenn die Schüler gegen einander singen.

§. 1.

Der Sangmeister muß allezeit eine Partitur vor sich haben, in die er nicht zum Schein sehen, sondern die er würklich verstehen muß, um die Fehlenden wieder zurechte weisen zu können.

§. 2.

Wenn ein Stück angefangen werden soll, so muß jeder Sänger entweder aus dem kurzen Vorspiel des Meisters auf dem Flügel, oder aus der Intonation desselben, sofort seinen rechten Ton annehmen. Der Meister aber muß den Hauptton des Stückes intoniren, und jeder Schüler, zu Folge der Lehre von den Tonarten, seinen Ton daraus finden lernen.

§. 3.

Alle Schüler müssen zugleich anfangen, es mag nun mit Noten oder Pausen geschehen; zugleich

gleich fortgehen und aufhören; nicht aber zugleich Athem hohlen. Dieser lezte Punct ist besonders zu merken, wenn in einer mit mehrern Personen besetzten Partie viele Tacte auf einer Sylbe gesungen werden, wie in fugirten Sachen geschicht.

§. 4.

Kein Sänger muß den andern überschreyen, und ein jeder muß die Augen auf seine Partie haben. Das Herausschreyen eines Jauchzers aus dem Chore pfleget insgemein nur den elendesten Sängern eigen zu seyn, die sich zu verstecken Ursache hätten. Vernünftige und geübte Sänger sind nicht fähig, solche Thorheiten zu begehen.

§. 5.

Jede Partie muß, zwar nicht allezeit in Ansehung der Anzahl der Personen, sondern nach Beschaffenheit der Stärke ihrer Stimmen, gleich stark besetzet seyn, damit keine vor der andern hervorrage, sondern die eine so stark als die andere gehöret werde.

§. 6.

Einer muß auf den andern hören, und nicht blos auf sich allein Acht haben. Damit aber jeder bequem den andern hören könne, so müssen die verschiedenen Stimmen gehörig, d. i. chormässig gestellet werden.

§. 7.

Es muß sich kein Sänger einfallen lassen, gewisse Intervallen in der höhern oder tiefern Octa-

 ve,

vo, wo er sie etwann bequemer haben kann, zu nehmen. Dadurch entstehen Fehler wider die Harmonie, und der ganze Concent wird verdorben. Man muß alles singen, wie und wo es geschrieben steht.

§. 8.

Der Tact muß nicht einem oder zween Schülern allein, sondern dem ganzen Chor vorgeschlagen werden.

§. 9.

Alle ordentliche Chorsätze müssen mit einer edlen Einfalt, gesetzt und fest vorgetragen werden; und besonders haben sich die Sänger in Acht zu nehmen, daselbsten keine Coloraturen, von was für Art auch selbige sind, zu machen, wo ihnen keine vorgeschrieben sind. Die Baßisten müssen sich zum Exempel hüten, daß sie bey den Cadenzen, auf der vor der Finalnote hergehenden Dominante keinen Triller schlagen. Wenn die Diskantstimme auf der Secunda Toni einen Triller hat, so giebt es gar allerliebste Quinten 2c.

Zwey

Zweyter Theil,

welcher die

Grundsätze der Musik

überhaupt abhandelt.

Zweyter Theil,
Welcher die Grundsätze der Musik überhaupt abhandelt.

Erstes Capitel.
Eintheilung der Musik.

§. 1.

Die **Musik** besteht in der Wissenschaft meßbarer Klänge, und deren Anordnung zu einem gewissen Zweck. Sie wird in die theoretische und practische unterschieden.

Die **theoretische Musik** gehet mit nichts als der blossen Untersuchung der Natur und Verhältnisse der Töne um.

Die **practische** beschäftiget sich mit der wirklichen Ausübung der Töne.

§. 2.

Bey der Ausübung der Töne hat man entweder mit der Kunst der Zusammensetzung der Töne, oder mit der Kunst zu thun, die zusammengesetzten Töne dem Gehör empfindbar zu ma-

chen. Das erstere wird die **Composition** oder **musikalische Setzkunst**, das andere die **Execution** genennet.

§. 3.

Die Ausübung der Töne kann ferner entweder mit der menschlichen Stimme, oder auf gewissen dazu eingerichteten klingenden Körpern geschehen. Daher entsteht der Unterscheid in die **Sing= und Spielmusik**.

§. 4.

Die Erfahrung lehret, daß unmöglich zwo, vielweniger mehrere Personen eine Reihe hintereinander folgender Töne, das ist, einen **Gesang**, zusammen ordentlich ausführen können, wenn in Ansehung der Zeitdauer, in welcher jeder Ton hervorgebracht werden soll, nicht eine gewisse Regel beobachtet wird. Diese Regel aber kann weniger oder mehr beobachtet werden. Diejenige Musik, wo diese Regel am wenigsten strenge beobachtet wird, heisset die **Choralmusik**; und die, wo sie am strengsten beobachtet wird, heisset die **Mensuralmusik**.

§. 5.

Die Mensuralmusik wird in die alte und neue unterschieden. Die **alte** enthält nicht mehr als zweyerley Arten von Zeitgrössen, eine lange und kurze, und besteht darinnen, daß eine lange Sylbe just noch einmal so viel gilt, als eine kurze. Die neue **Mensuralmusik**, welche insgemein schlechtweg **Figuralmusik** genennet wird, enthält nicht allein lange und kurze, sondern auch

längere und kürzere Zeiten. In der heutigen Musik bedienet man sich der alten und neuen Mensuralmusik vermischt, so wie es der Componist seinen Absichten am gemässesten findet.

§. 6.

Wenn in den alten musikalischen Lehrbüchern die **Musik** durch die Kunst zu singen beschrieben wird: so ist aus dem vorhergehenden leicht zu sehen, daß diese Beschreibung sehr unvollkommen ist, indem nicht allein der Spieler, sondern sogar der Componist von der Musik ausgeschlossen wird. Ob es nun gleich nicht nöthig ist, einem Anfänger über die Natur und Eigenschaft der Kunst, die er erlernen will, ein weitläufiges philosophisches Collegium zu lesen: so ist es dennoch nöthig, ihm mit so wenig Worten als möglich, eine hinlängliche und deutliche Idee davon zu geben.

Das zweyte Capitel.

Von der Benennung der Töne überhaupt, und von den Linien und Schlüsseln.

§. 1.

Man hat in der Musik sieben Haupt- oder unabhängige Töne, welche bey uns mit den Namen

c d e f g a h

bezeichnet werden, und deren Folge die **natürliche Tonleiter**, oder kurzweg die **Tonleiter** genennet wird.

§. 2.

Zur Aufschreibung der musikalischen Töne bedienet man sich fünf in gleicher Weite von einander abstehenden Horizontallinien, wovon die tiefste die erste, und die höchste die fünfte ist. Diese fünf Hauptlinien können, wenn der Gesang die Schranken derselben überschreitet, unten und oben mit Nebenlinien vermehret werden. Der Umfang dieser Linien wird eine **Linienzeile**, ein **Notenplan**, eine **Notenreyhe**, oder **Liniensystem**; jede Linie aber, oder jeder Zwischenraum eine **Stuffe** genennet.

§. 3.

Zum Anfange jeder Linienzeile wird ein gewisses Zeichen gesetzet, nach Anleitung dessen so wohl jede Linie, als der dazwischen liegende Raum seinen besondern Namen erhält. Ein solches Zeichen wird ein **Schlüssel** genennet, und deren giebt es drey, welche sind

1) Der *F* **Schlüssel**,
2) Der *C* **Schlüssel**, und
3) Der *G* **Schlüssel**.

§. 4.

Der *F* **Schlüssel**, der ehedessen bald auf die dritte, bald auf die vierte oder fünfte Linie gesetzet, und nach dieser verschiedenen Stellung, bald für den hohen, bald den tiefen, und den tief-

tiefsten Baß gebraucht ward, wird heutiges Tages auf keiner andern als der vierten Linie gebrauchet, es mag der Baß hoch oder tief ꝛc. seyn. Wenn nun die vierte Linie f heisset, so muß vermöge der Ordnung der Tonleiter, nothwendig das Spatium darüber g; die fünfte Linie ein a, u. s. w. das Spatium unter f aber e, die dritte Linie ein d, u. s. w. heissen. Man sehe in der Folge den §. 8. No. 1. und 2.

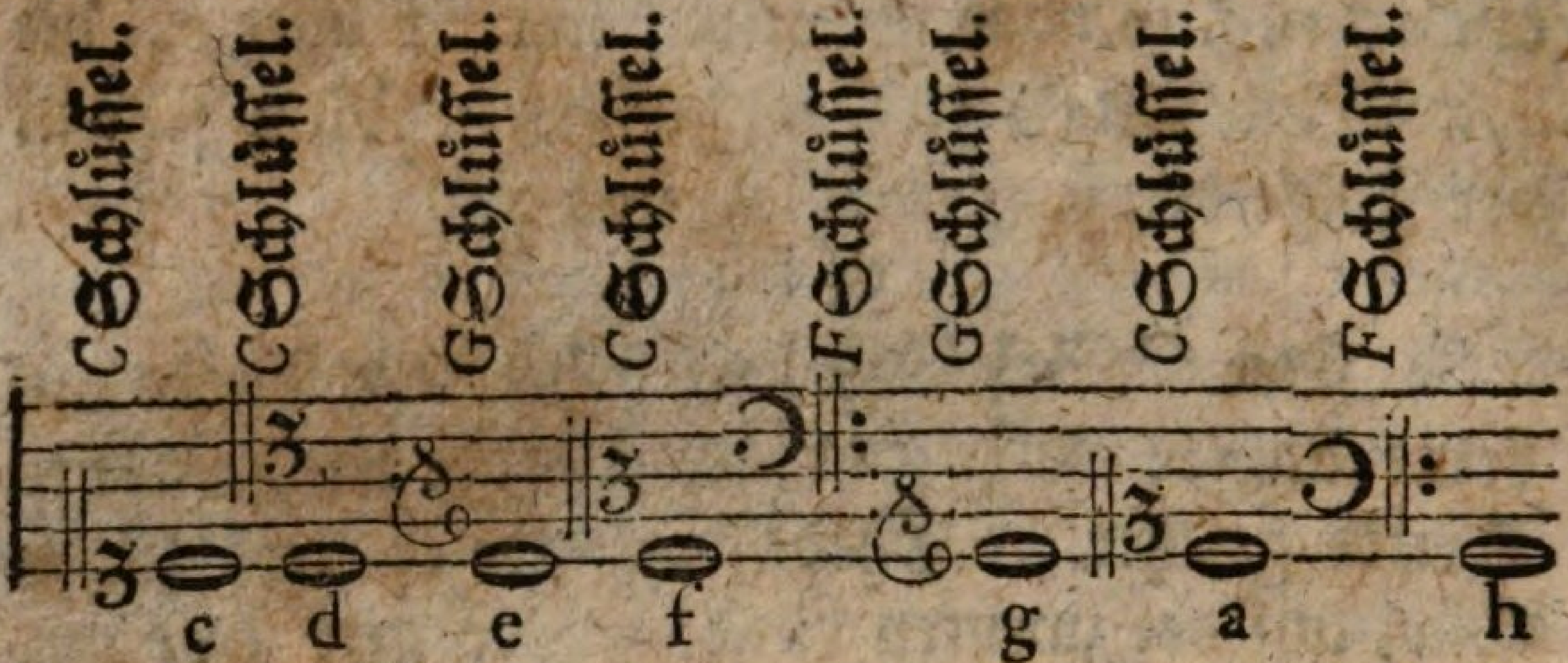
§. 5.

Der *C* **Schlüssel** wird heutiges Tages auf keine andere als **die erste, dritte und vierte Linie** gesetzet. Ehedessen hatte er auch seinen Platz auf der zweyten Linie. Der **auf der ersten Linie ist für den Diskant**, er mag hoch oder tief seyn; **der auf der dritten Linie für den Alt**, **und der auf der vierten Linie für den Tenor.** Man sehe in der Folge den §. 8. und zwar bey No. 7. und 8. den Diskantschlüssel; bey No. 5. und 6. den Alt- und bey No. 3. und 4. den Tenorschlüssel.

§. 6.

Der *G* **Schlüssel** wird heutiges Tages bey uns auf keine andere **als die zweyte Linie** gesetzet. Wenn man ihn, wie die Franzosen öfters thun, auf der ersten Linie gebrauchet: so ist er zwar, in Ansehung der Benennung der Linien mit dem F Schlüssel auf der vierten Linie einerley. Hingegen ist die Lage der Töne um zwo Octaven unterschieden. Man bedienet sich des *G* **Schlüssels auf der zweyten Linie** zwar nur haupt-

sächlich in der Instrumentalmusik. Der Transposition wegen aber muß ihn doch der Sänger, so gut wie die übrigen gebräuchlichen Schlüssel, kennen lernen. Wenn in den vorigen Zeiten, nach der verschiedenen Stellung der Schlüssel, jede Linie einer siebenfachen Benennung fähig war, als



und jeder Musiker diese Benennungen aus dem Grunde inne haben mußte: so wird man, weil seit diesen Zeiten das Gedächtniß der Menschen nicht abgenommen hat, keine Mühe haben, eben dieselbe Stuffe, nach der verschiedenen Vorzeichnung, wenigstens auf fünffache Art benennen zu lernen. Ob bey der Transposition, der durch einen eingebildten Schlüssel vorgestellte Ton, eine oder mehrere Octaven tiefer oder höher ist, als er seyn soll, daran liegt nichts, weil der Einklang da, wo ihn nicht der Schlüssel giebt, supponiret werden muß.

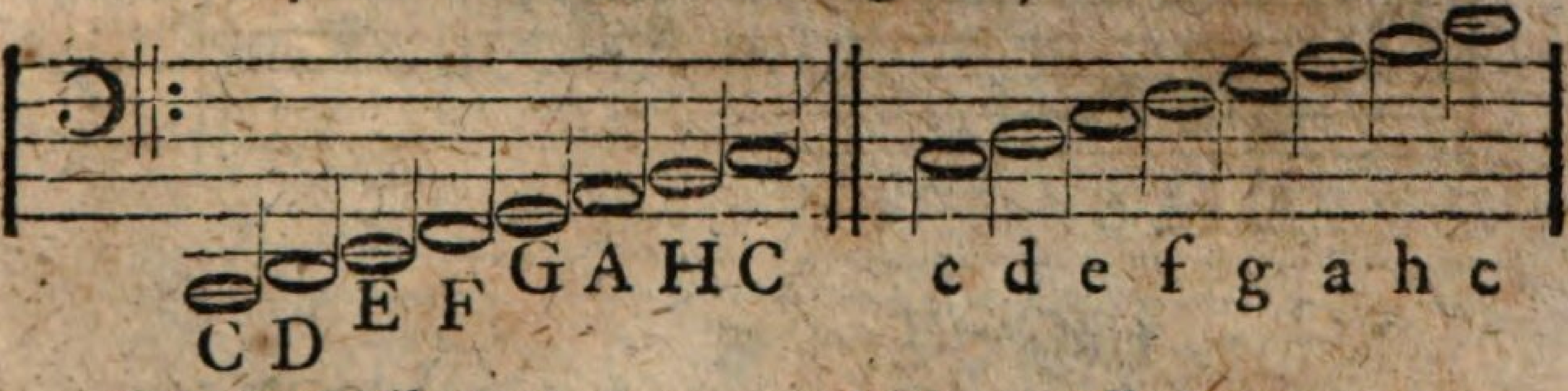
§. 7.

Die verschiednen hohen und tiefen menschlichen Stimmen zusammengenommen, die sich gegen die möglichen höhern und tiefern Töne, wie **ein Orgelregister von acht Fuß** verhalten,

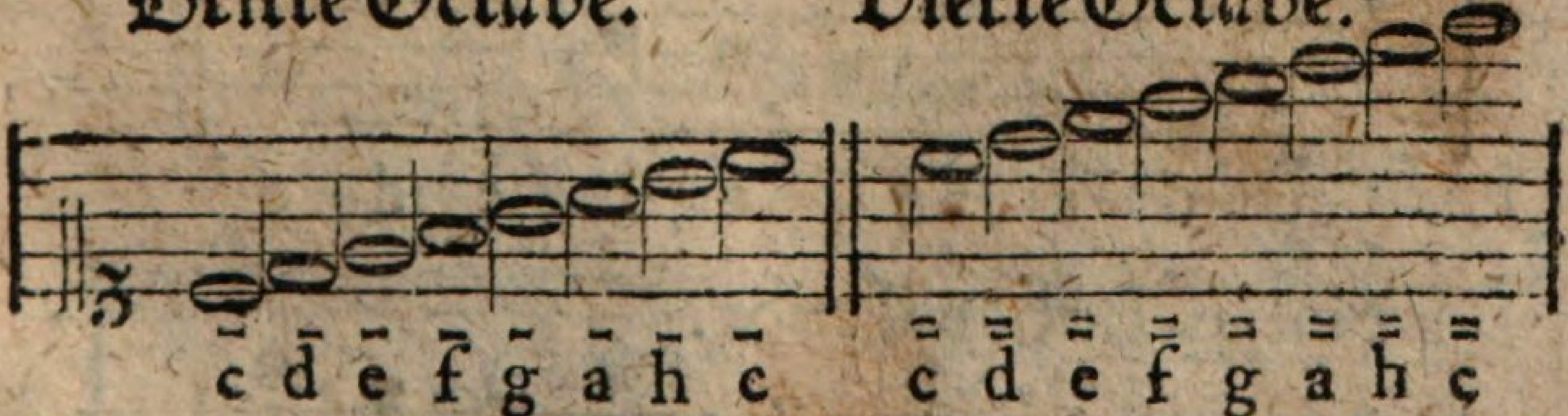
wer-

werden zur Bequemlichkeit der Unterscheidung in vier Octaven abgetheilet, wovon einer alten Gewohnheit zu Folge, die aus der ehemaligen Notentabulatur ihren Ursprung hat, die erste oder tiefste die **grosse Octave** genennet wird. Die zweyte heißt die **kleine** oder **ungestrichne Octave**; die dritte die **eingestrichne**, und die vierte oder höchste die **zweygestrichne**. Der letzte oder höchste Ton jeder Octave ist der erste oder tiefste der folgenden. Um diese vier Octaven von dem Tone C an vorstellig zu machen, supponire ich einen noch tiefern Baß mit der menschlichen Stimme, als den tiefen; und einen noch höhern Diskant als den hohen, und nehme also Nebenlinien an. Man sehe folgendes Schema:

Erste Octave. **Zweyte Octave.**



Dritte Octave. **Vierte Octave.**

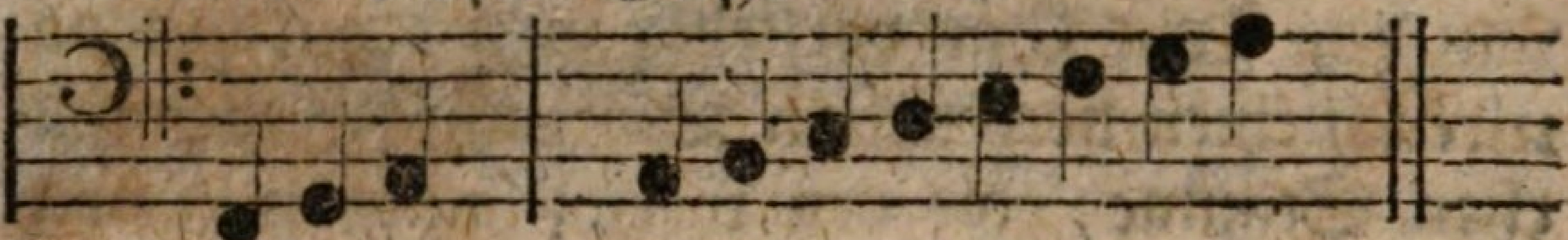


§. 8.

Obgleich die Töne c, womit die eine Octave aufhöret, und die andere anfänget, zu beyden

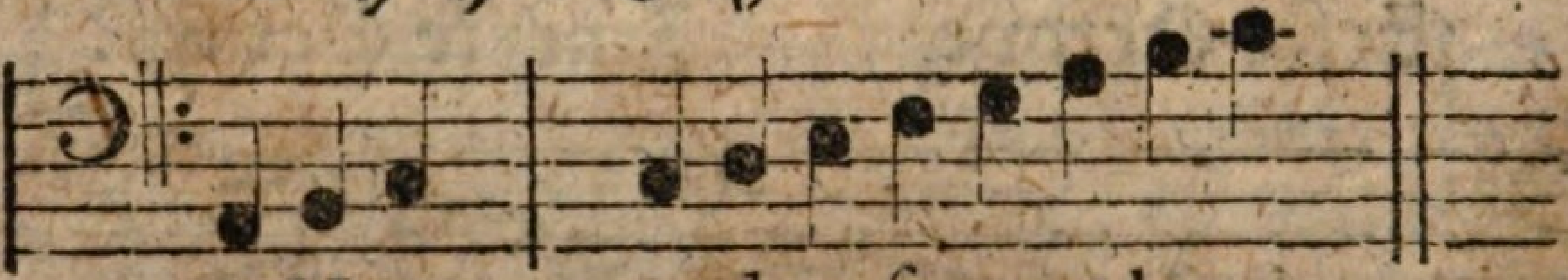
Octaven eigentlich gehören, wie man siehet, und wie auch vorhin gesagt ist: so wird doch ordentlicher Weise sowohl im Reden als Schreiben, solches c nur zur folgenden, nicht aber zur vorhergehenden Octave gezählet, und also das lezte zweygestrichene c schon als dreygestrichen betrachtet. Was dem zu Folge eine jede Haupt- und Nebenstimme für Töne aus dieser oder jener Octave hat, wird man aus folgender Vorstellung sehen:

No. 1. tiefer Baß.



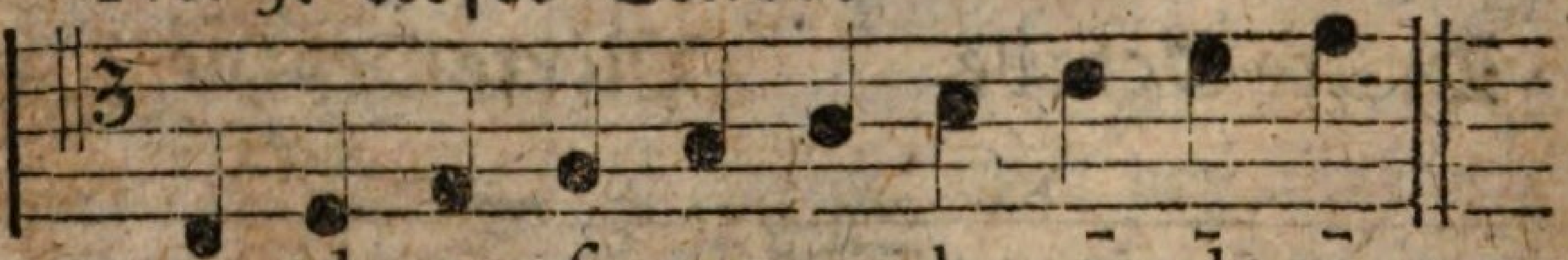
F G A   A H c d e f g a

No. 2. hoher Baß.



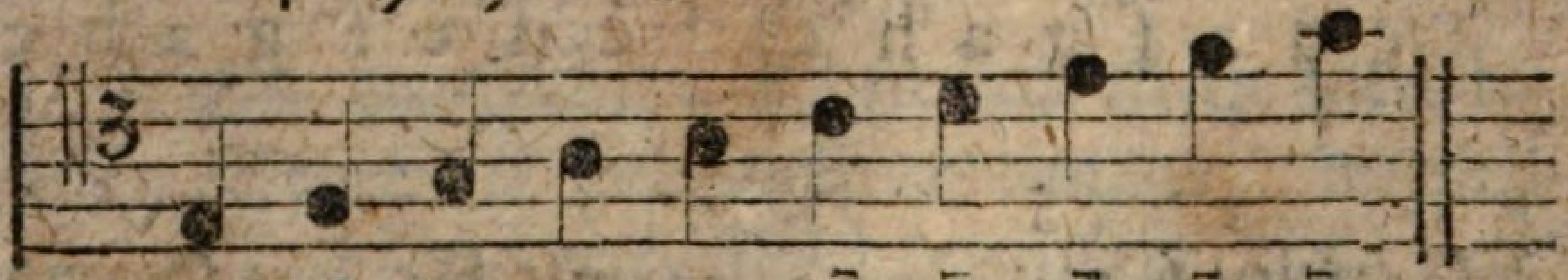
A H c   c d e f g a h c

No. 3. tiefer Tenor.



c d e f g a h c̄ d̄ ē

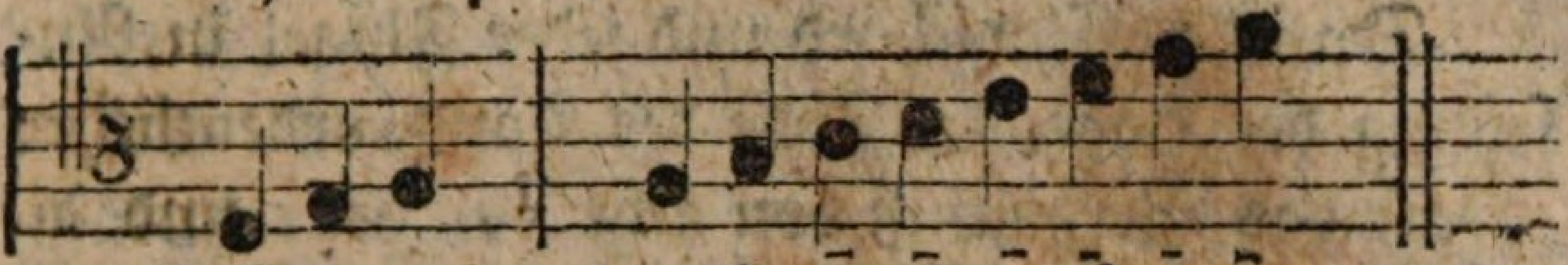
No. 4. hoher Tenor.



e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ

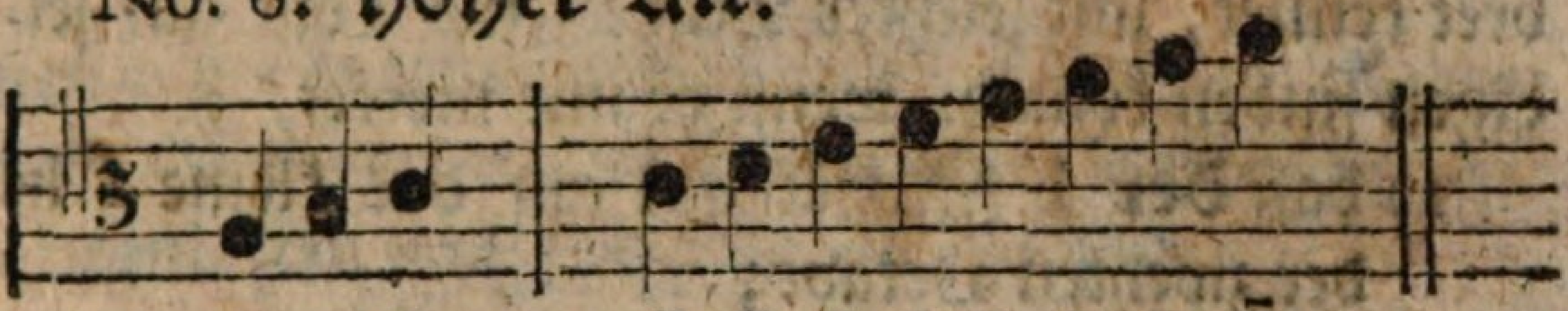
No. 5.

No. 5. tiefer Alt.



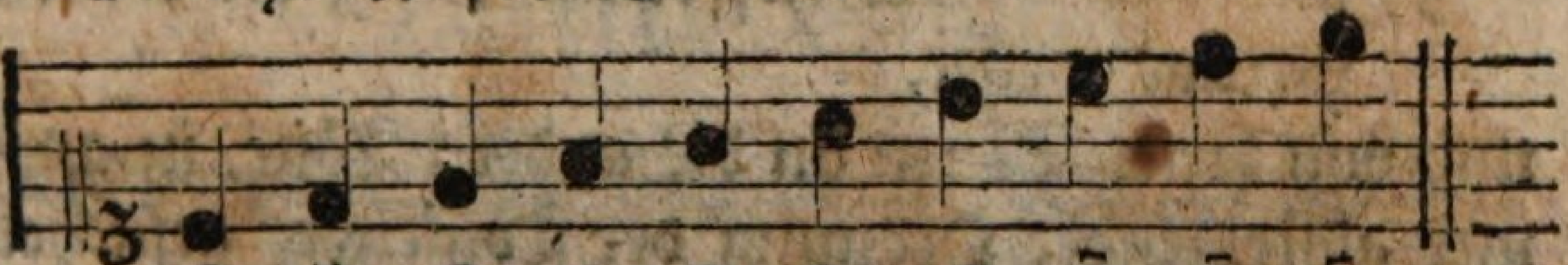
f g a a h c d e f g a

No. 6. hoher Alt.



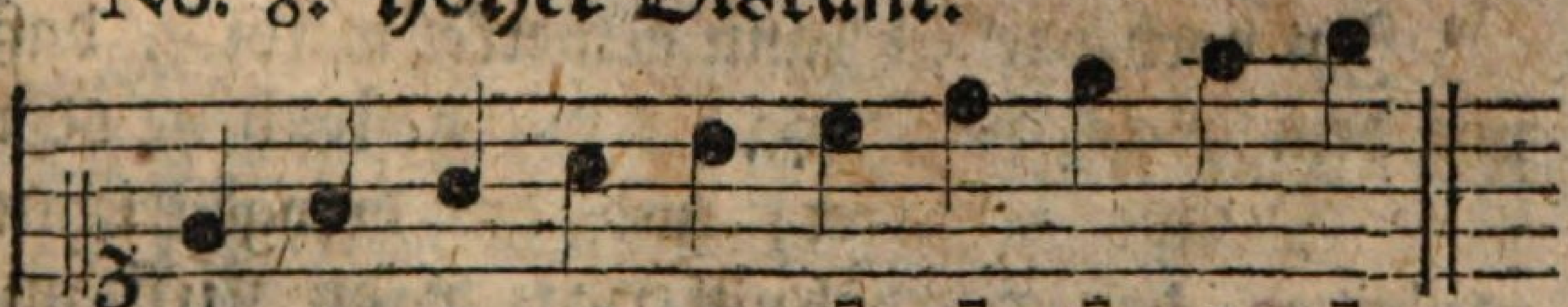
a h c c d e f g a h c

No. 7. tiefer Diskant.



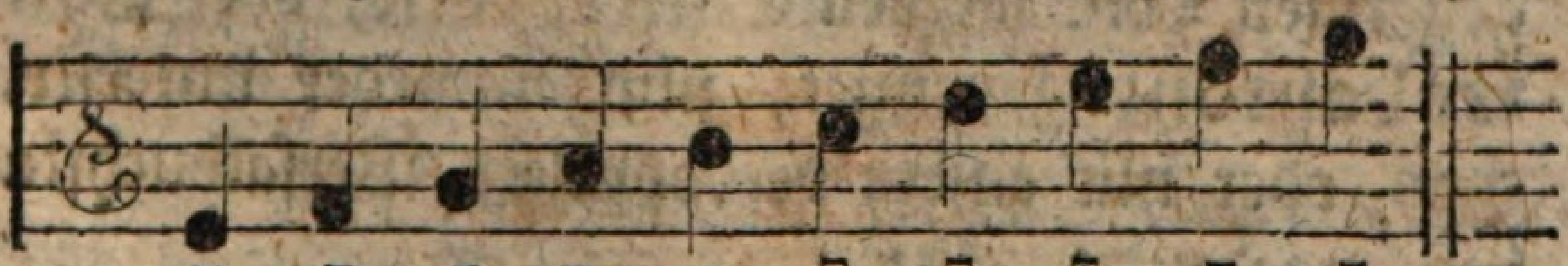
c d e f g a h c d e

No. 8. hoher Diskant.



e f g a h c d e f g

oder auf dem Violinschlüssel, welche Schreibart aber bey uns nicht Mode ist.



e f g a h c d e f g

§. 9.

§. 9.

Da jedes Clavichord und jeder Flügel in Ansehung der Höhe oder Tiefe des Tons, ordentlicher Weise das Verhältniß von acht Fuß hat, und also mit der menschlichen Stimme im Einklange steht: so wird ein jeder Vocalist, der das Griffbret kennet, mit leichter Mühe seine Töne auf selbigen finden können, wenn er nur merket,

1) daß der F **Schlüssel** auf das kleine f in der zweyten Octave;
2) der C **Schlüssel** auf den ersten Ton der dritten Octave,
3) und der G **Schlüssel** auf das g der dritten Octave weiset,

und von diesen Tönen an die andern Töne, in auf- und absteigender Ordnung der Tonleiter, gesuchet werden müssen.

§. 10.

Im vorbeygehen kann gemerket werden, daß mit dem höchsten c, wo die zweygestrichene oder vierte Octave aufhöret, und die dreygestrichne anfänget, das Verhältniß **von vier Fuß** anhebet; so wie wenn die Größe der Töne tiefer als bis C ausgedehnet wird, das Verhältniß **von sechzehn Fuß** entstehet. Die zum sechzehn Fuß gehörigen Töne werden **Contratöne**, oder Contrabaßtöne genennet, und entweder unterstrichen, oder mit einem verdoppelten Versalbuchstaben angedeutet, als:

C D E F G A H
‾ ‾ ‾ ‾ ‾ ‾ ‾

oder

CC DD EE FF GG AA HH

Von

Von Caspar Förstern, dem jüngern, lieset man beym Mattheson, daß er vom eingestrichenen $\bar{a}$ bis ins Contra $\underline{A}$ singen können; und von der Madame Agricola, einer berühmten Königl. Opersängerin hieselbst ist bekannt, daß selbige mit gleicher Stärke und Reinigkeit der Töne vom kleinen b bis ins dreygestrichne $\bar{\bar{\bar{c}}}$ gehen kann. Exempel, die Bewunderung verdienen, aber nicht dem tausendesten nachzuahmen erlaubt sind.

Drittes Capitel.

Von den Noten, dem Punct hinter der Note, und dem Bindungsstriche.

§. 1.

Mit dem Ausdruck **Note** wird überhaupt jedes musikalische Zeichen; in besonderm Verstande aber dasjenige benennet, womit die Zeitdauer (d. i. die Länge und Kürze) eines Tons, und wenn es auf einer Linie oder Spatio stehet, auch zugleich der Ort, (d. i. die Höhe oder Tiefe) desselben angedeutet wird.

§. 2.

Es sind hauptsächlich folgende **siebenerley** Arten von **Noten** zu merken, als:

1) Die **viereckigte** oder **Brevis**, welche zwo Runde gilt.

2) Die

2) Die Runde, Ganze oder Semibrevis, welche zwo Weisse gilt.

3) Die Weiße, Halbe, oder Zweyviertheilsnote, welche zwo Viertheilsnoten gilt. oder

4) Die Viertheilsnote oder Schwarze, welche zwey Achttheile gilt. oder

5) Die Achttheils- oder einmal geschwänzte Note, welche zwey Sechzehntheile gilt. oder

6) Die Sechzehntheil- oder zweymal geschwänzte Note, welche zwey Zwey und dreyssigtheile gilt. oder

7) Die Zwey und dreyßigtheil- oder dreymal geschwänzte Note, welche zwey Vier und sechzig Theile gilt. oder

§. 3.

Die Brevis wird zwar heutiges Tages im galanten Styl wenig, aber im contrapunctischen desto mehr gebraucht. In der Instrumentalmusik kommen öfters Vier und sechzig, ja wohl Hundert acht und zwanzigtheile, das ist vier und fünfmal geschwänzte Noten vor. Was es damit für eine Bewandniß hat, wird derjenige leicht erkennen, der mit den vorhergehenden in geometrischer Proportion an Größe der Zeit abnehmenden Arten von Noten genugsam bekannt geworden ist.

§. 4.

§. 4.

Um die Zeit einer Note zu verlängern, bedienet man sich entweder eines **Puncts**; oder der Figur eines halben Bogens, welche man einen **Bindungsstrich** nennet.

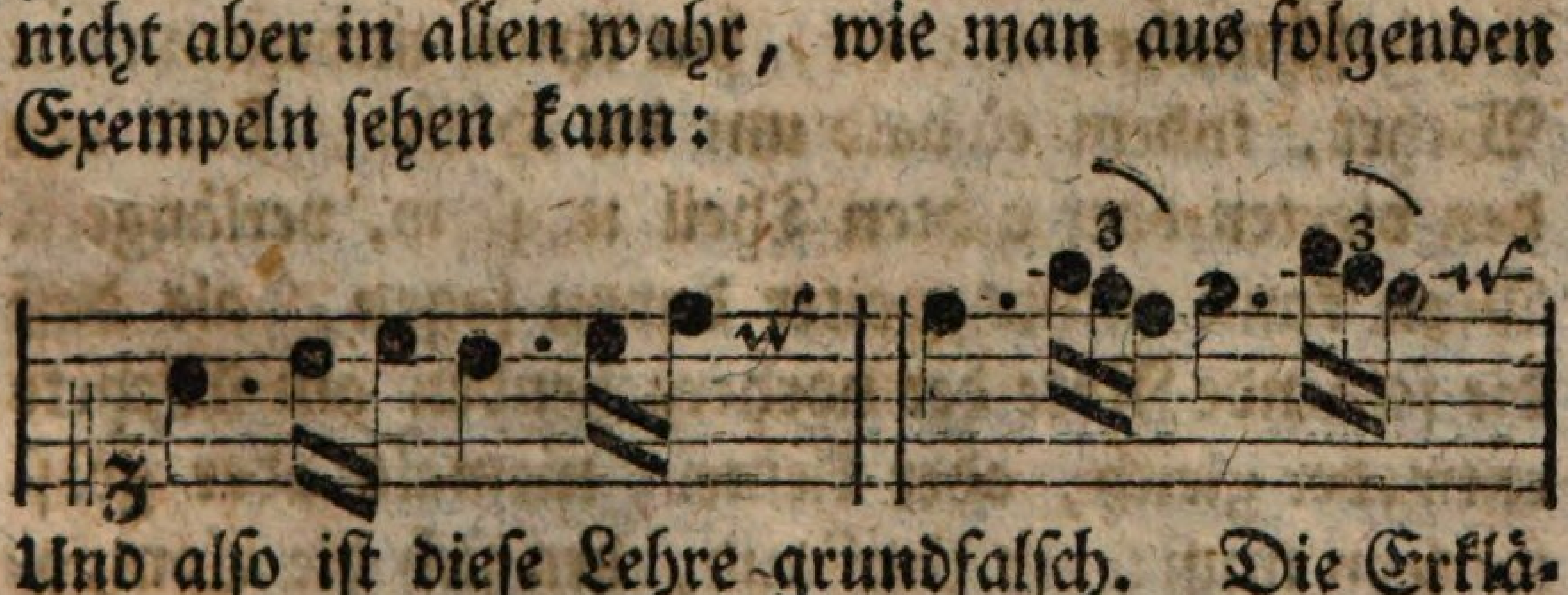
§. 5.

Der **Punct** wird hinter die Note gesetzet, und verlängert dieselbe um die Hälfte.

Eine punctirte viereckigte Note gilt also drey Runde.
eine punctirte Runde gilt drey Weisse;
eine punctirte Weisse, gilt drey Viertheile;
ein punctirtes Viertheil gilt drey Achttheile;
ein punctirtes Achttheil gilt drey Sechzehntheile;
ein punctirtes Sechzehntheil gilt drey Zwey und dreyßigtheile, u. s. w.

§. 6.

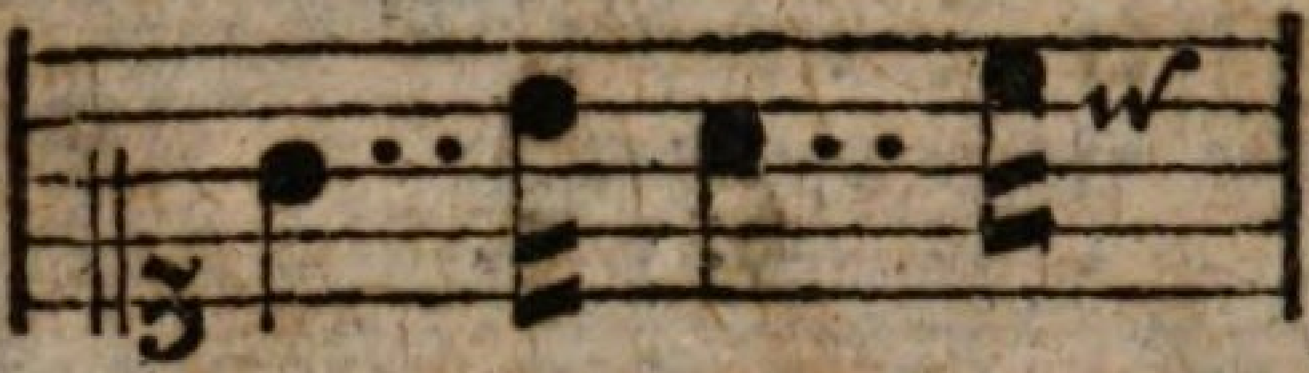
Wenn man in einigen musikalischen Lehrbüchern lieset, daß der Punct so viel gilt als die folgende Note: so ist dieses nur in einzelnen Fällen, nicht aber in allen wahr, wie man aus folgenden Exempeln sehen kann:



Und also ist diese Lehre grundfalsch. Die Erklärung, die man hierüber geben kann, rechtfertiget nichts.

§. 7.

Wenn zween Puncte hinter eine Note gesetzet werden: so wird diese dadurch um drey Viertheile der Zeitgröße verlängert, als



Der erste Punct verlängert die Note um die Hälfte, d. i. allhier um eine Achttheilsnote; und der zweyte Punct verlängert den ersten wieder um die Hälfte, d. i. allhier um eine Sechzehntheilsnote. Wenn nun ein Sechzehntheil der vierte Theil einer schwarzen oder Viertheilsnote ist; ein Achttheil und ein Sechzehntheil aber drey Sechzehntheile ausmachen: so ist leicht zu sehen, daß der **Doppelpunct** eine Note um drey Viertheile ihrer Zeit verlängern muß.

§. 8.

Der **Bindungsstrich**, vermittelst wessen zwo Noten, die auf eben derselben Stuffe stehen, zusammengehänget, und in eine einzige Note zusammengeschmolzen werden, hat einen unbestimmten Wehrt, indem er bald um die Hälfte, bald um den vierten oder achten Theil u. s. w. verlängert. Man kann nichts weiter davon sagen, als daß die folgende Note der vorhergehenden am Wehrte entweder gleich, oder kleiner; niemals aber grösser seyn muß; ein Umstand, den sich die Componisten zu merken haben, um keine Fehler zu begehen.

§. 9.

§. 9.

Vom Vortrage der punctirten und gebundnen Noten, ist im ersten Theile, Cap. 4. §. 12. gehandelt worden. Exempel werden im dritten Theile vorkommen.

§. 10.

Man pfleget auch heutiges Tages die kleinen Pausen zu punctiren, wie man im Capitel von den Pausen sehen wird.

Viertes Capitel.

Vom Tact überhaupt, und der Bewegung des Tacts.

§. 1.

Das Wort Tact wird auf viererley Art in der heutigen Musik gebraucht, als

1) für das Verhältniß, nach welchem in der Melodie eine Anzahl von Noten in einen gewissen Zeitraum eingetheilt wird. Ein solches Verhältniß wird bey jedem Tonstücke zum Grunde geleget, und vorne am Schlüssel bald durch Ziffern, bald durch einen unvollkommnen Zirkel angedeutet.

2) Für jeden solchen Zeitraum selbst. Der Unterschied von einem solchen Zeitraum zum

 andern,

andern, wird durch einen Verticalstrich zwischen den Noten bemerket.

3) Für das Maaß oder die Bestimmung dieses Zeitraums in Ansehung seiner Länge oder Kürze. Nach dieser Bestimmung kann eben dieselbe Anzahl von Noten geschwinder oder langsamer geendigt werden, und selbige hänget von dem Character und Affect eines Tonstücks ab. Diese Modification des Zeitraums aber, wird mit dem Worte **Bewegung** oder **Zeitmaaß** richtiger, als mit dem Worte **Tact** ausgedrücket.

4) Für die sinnliche Unterscheidung und Regierung dieser Länge und Kürze vermittelst gewisser Bewegungen mit der Hand.

Wenn in französischen Schriften das Wort Tact vorkömmt, so wird dadurch nicht der musikalische Tact, wovon hier die Rede ist, sondern dasjenige verstanden, was wir durch **musikalisches Gefühl, Empfindung** u. s. w. sagen.

§. 2.

Der **Tact**, in der ersten Art der Bedeutung genommen, ob gleich die andern Bedeutungen ihren gehörigen Antheil daran haben, wird

1) in den zwey = **drey** = und **viertheiligen**, und

2) in den zwey = und **dreygliedrigen** unterschieden.

§. 3.

§. 3.

Zweytheilige Tactarten sind, die aus zween Tacttheilen bestehen; dreytheilige, die aus dreyen; und viertheilige, die aus vieren bestehen. Die zwey- und viertheiligen werden unter dem allgemeinen Namen der geraden Tactarten; und die dreytheiligen unter der Benennung der ungeraden Tactarten begriffen. Die zwey- und dreytheilige Tactarten werden annoch mit einem Namen einfache; und die viertheilige zusammengesetzte Tactarten genennet, weil ein Tact aus selbigen in zween einfache Tacte, so wie die Zahl 4 in 2 mal 2 aufgelöset werden kann.

§. 4.

Zweygliedrige Tactarten sind, wenn die Tacttheile mit einer geraden oder gleichen Anzahl von Tactgliedern, nemlich mit zweyen, ausgemessen werden; dreygliedrige, wenn diese Tacttheile mit einer ungeraden oder ungleichen Anzahl von Tactgliedern, nemlich mit dreyen, ausgemessen werden.

§. 5.

Die heutiges Tages gebräuchlichsten α) gerade zweygliedrige Tactarten sind

1) der Zweyzweytheil-
2) - Vierzweytheil-
3) - Zweyviertheil- und
4) - Vierviertheiltact.

β) ungerade zweygliedrige Tactarten sind
1) der Dreyzweytheil-
2) - Dreyviertheil- und
3) - Dreyachttheiltact.

γ) gerade dreygliedrige Tactarten sind
1) der Sechsviertheil-
2) - Sechsachttheil- und
3) - Zwölfachttheiltact.

δ) ungerade dreygliedrige Tactarten sind
1) der Neunviertheil- und
2) - Neunachttheiltact.

§. 6.

Die Wörter Theil und Glied, die sich wie ein Ganzes und ein Stück gegeneinander verhalten, sind sehr genau von einander zu unterscheiden.

§. 7.

Ich weiß, daß die Lehre vom Tact von verschiednen Musikern anders abgehandelt wird, als allhier geschicht; und ich selbst habe es ehdessen gethan. Nachdem ich aber der Sache mit mehrerm Fleiß als ehedessen nachgedacht habe: so finde ich, daß die Lehre vom Tact nicht viel anders abgehandelt werden kann, als allhier geschicht, wenn man keine Verwirrung anrichten will.

§. 8.

Ob gleich die Bewegung des Tacts, wovon im §. 1. No. 3. geredet worden, von der Grösse der Noten natürlicher Weise bestimmet, und

und z. E. in der zweytheiligen Tactart, derjenige Tact, wo jeder Tacttheil aus einer Weissen besteht, langsamer als derjenige, wo jeder Theil nicht mehr als ein Viertheil enthält, ausgeführet werden sollte: so geschicht doch alle Augenbicke das Gegentheil. Die Ursache davon ist unter andern diejenige Eigenschaft jedes Tonstückes, vermöge welcher in selbigem mehr oder weniger Notenfiguren von verschiedener Grösse gebraucht werden; und vermöge deren dasjenige Tonstück, wo nur zweyerley Arten von Noten vorhanden sind, wenn sonst keine andere Umstände das Gegentheil erfordern, geschwinder ausgeführet werden kann und muß, als dasjenige, wo die Verhältnisse weit mehr vervielfachet sind. Diese Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung hat die Musiker genöthiget, zur Bezeichnung der Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, gewisse italiänische Kunstwörter anzunehmen, wovon die gebräuchlichsten die folgenden sind, und deren Bedeutung bey jedem Grade in deutscher Sprache vorangeschicket ist.

1) Sehr geschwinde.	2) Geschwinde.	3) Nicht so geschwinde.
Presto, od. prestissimo.	Allegro.	Allegretto.
Allegro assai.	Vivace.	Poco allegro.
Allegro di molto.	Poco presto.	Poco vivace.
		Allegro mà non troppo.
		Moderato.

1) Sehr langsam.	2) Langsam.	3) Nicht so langsam.
Adagio assai.	Adagio.	Andante.
Adagio di molto.	Largo.	Andantino.
Largo assai.	Lento.	Larghetto.
Largo di molto.		Poco adagio.
		Poco largo.

§. 9.

Zur Bezeichnung des Characters eines Tonstückes, in Absicht auf den Affect, sind folgende Termini die gewöhnlichsten.

Affettuoso, rührend.
Amoroso, verliebt, zärtlich.
Arioso, ariöß, sangbar.
Cantabile, wie arioso.
Con discrezione, wie Tempo giusto.
Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, sanft.
Doloroso, schmerzlich.
Grave, ernsthaft.
Grazioso, gefällig, reizend.
Lagrimoso, klagend, wehmüthig.
Languido, schmachtend, seufzend.
Lugubre, kläglich, stöhnend.
Lusingando, schmeichelnd, liebkosend.
Maestoso, erhaben, majestätisch, heldenmäßig.
Mesto, betrübt.
Pesante, gewichtig.
Pomposo, prächtig.
Scherzando, scherzhaft.
Siciliana, alla Siciliana, in der Bewegung und Art eines Sicilianischen Schäfertanzes.
Soave, soavemente, lieblich.

Soste-

Sostenuto, mit aneinanderhängenden unterhaltnen Tönen.
Spiritoso, con spirito, feurig, hizzig.
Tempo di (z. E. Minuetto), in der Bewegung (einer Mennuet).
Tempo giusto, in der rechten Bewegung, nicht zu geschwinde oder zu langsam.
con tenerezza, zärtlich.
Tranquillamente, zufrieden, geruhig.
und so weiter.

§. 10.

Ehe wir zur Erklärung der verschiednen Tactarten kommen, merke man annoch folgendes:

1) Daß die Zeichen, womit man eine Tactart bemerket, ihren Siz unmitelbar nach dem Schlüssel nehmen, wenn keine Versezungszeichen vorhanden sind, als welche allezeit vorhergehen müssen.

2) Daß der Tact nur einmal in einem Stücke, nemlich zum Anfange desselben bemerket wird; daß aber, wenn derselbe in der Mitte verändert werden soll, man dasselbe da, wo diese Veränderung statt hat, durch das dazu gehörige Zeichen andeutet.

3) Daß man bey der Vorzeichnug des Tacts entweder auf die den Noten zu gebende Bewegung; oder auf die Anzahl der Tactnoten, (die bald so viele Theile, bald so viele Glieder sind, z. E. $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, u. s. w.) sein Augenmerk richtet. Wenn man auf

die Anzahl der Noten siehet, so bedienet man sich der **Ziffern**, von welchen, wenn ihrer zwo über einander stehen, die oberste die Anzahl, und die unterste den Wehrt der Tactnoten anzeiget. Siehet man aber auf die Bewegung, so bedienet man sich, nach der Vorschrift des Alterthums, eines **Halbzirkels**, der auf eine lächerliche Art, in den neuern Zeiten, in den Versalbuchstaben C ausgeartet ist, und auch von vielen also genennet wird. Wenn dieser Halbzirkel **undurchschnitten** ist, so werden die Noten in ihrem ordentlichen Werthe abgefertiget. (Dieser **ordentliche Wehrt** muß aus dem Gebrauche erlernet werden, da der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen, und da der Chronometer des Loulie noch nicht wieder hergestellet worden.) Ist aber derselbe **durchschnitten**, so müssen die Noten um die Hälfte geschwinder, d. i. die Breves wie Semibreves; die Semibreves wie Weissen, u. s. w. gespielet werden. Das Verhältniß dieser Schreibart zu ihrer Bewegung wird mit dem Worte alla breve, oder alla semibreve, oder alla capella, ausgedrücket, und findet sowohl in der ungeraden, als geraden Tactart Platz. Das ist die **eigentliche Bedeutung** des Ausdrucks alla breve, oder alla semibreve. In **uneigentlichem Verstande** wird durch

durch àlla breve ein in dieser Bewegung gesetztes fugirtes Tonstück bezeichnet. Der Ausdruck *alla capella*, d. i. capellmäßig hat von den aus dem Choralgesang entlehnten fugirten Subjecten seinen Ursprung, und zeiget an, daß, obgleich die Subjecte daher sind, und die Notenfiguren ihrer Grösse nach damit übereinstimmen, die Bewegung des Tonstückes gleichwohl **nicht choralmäßig**, d. i. so wie die Gemeine den cantum planum in der Kirche singet, sondern mit einer Art von Lebhaftigkeit ausgeführet werden soll, so wie es in den Capellen in andern Arten von Figuralmusiken gewöhnlich ist. Doch ist zu merken, daß man sich des Halbzirkels heutiges Tages nur in dem geraden Tact bedienet; und wenn die besagte allabrevische Schreibart im ungeraden Tact, der durch Ziffern vorgezeichnet wird, gebrauchet werden soll, man alsdenn das Wort Allabreve ꝛc. über das Stück schreiben muß, als welches in der geraden Tactart oft ausgelassen zu werden pfleget. Da das allabrevische Wesen sowohl in der vier- als zweytheiligen Tactart ausgeübet wird: so fraget es sich, ob es nicht sehr dienlich seyn würde, bey der Vorzeichnung des Tacts, nicht bloß das allabrevische Zeitmaaß, sondern zugleich die Beschaffenheit des Tacts in Absicht auf die aliquoten Theile, woraus er besteht, zu bemerken? Sollte dieses nützlich seyn, welches

ches keiner leugnen wird, als der nicht weiß, ob er in einer zwey- oder viertheiligen Tactart sein Stück gesetzet hat: so würde die Verbindung des durchschnittnen Halbzirkels mit der Zahl 2 oder 4, nemlich C 2, oder C 4, eine bey den Alten schon gebräuchlich gewesene Vorzeichnung, keine unebne Dienste hierzu leisten, die Bewegung möchte übrigens, da es auch im allabrevischen Styl verschiedene Grade der Lebhaftigkeit giebt, weniger oder mehr geschwinde seyn. Die Herren Componisten, welche nicht wissen, ob sie den Tact mit 2 oder 4 bemerken sollen, könnten sich ja mit leichter Mühe das Merkmal bekannt machen, woraus sich dieses erkennen lässet. Dieses unveränderliche und unumstößliche Merkmal ist die Beschaffenheit des rhytmischen Tactgewichts und Einschnitts, der Tact mag geschwinde oder langsam seyn. Man sehe hievon folgende vierte Anmerkung.

4) Daß in keiner einzigen Tactart, weder die Theile noch ihre Glieder, von gleichem innerlichen Werthe sind, noch seyn können, ob gleich die Noten äusserlich von gleicher Grösse sind. Man unterscheidet die Tacttheile also in gute und schlechte. α) Die guten Tacttheile, die auch innerlich lange, anschlagende, ungerade oder accentuirte ꝛc. genennet werden, dienen in jeder Tactart, geraden und ungeraden,

raden, überhaupt gesprochen, 1) zum Gesang der langen Sylben; 2) zum Anschlage der Dissonanzen, und 3) zur Bemerkung des rhytmischen Tactgewichts, und der dahin gehörigen Einschnitte. In jeder zweytheiligen Tactart ist nur ein guter Tacttheil vorhanden, nemlich der erste. In jeder viertheiligen Tactart sind ihrer zween, nemlich der erste und dritte. β) Die schlechten Tacttheile, die auch innerlich kurze, durchgehende, gerade, oder unaccentuirte rc. genennet werden, dienen in jeder Tactart, geraden und ungeraden, überhaupt gesprochen, 1) zum Gesang der kurzen Sylben; 2) zur Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und 3) zur Vorbereitung des rhytmischen Tactgewichts. In jeder zweytheiligen Tactart ist nur ein schlechter Tacttheil vorhanden, nemlich der zweyte. In jeder viertheiligen Tactart sind ihrer zween, nemlich der zweyte und vierte. γ) Wenn die Tacttheile in gleiche Glieder zerfället werden, und z. E. im Zweyviertheiltact jedes Viertheil mit zwey Achttheilen ausgemessen wird: so sind das erste und dritte Achttheil gut, und das zweyte und vierte schlecht. δ) Wenn die Tactglieder auf ähnliche Art wieder in kleinere Noten zerfället, und z. E. aus den vier Achttheilen des Zweyviertheil-

tacts

tacts acht Sechzehntheile gemachet werden: so sind das erste, dritte, fünfte und siebente Sechzehntheil gut, und das zweyte, vierte, sechste und achte schlecht, u. s. w. δ) Mit den Tactgliedern und kleinern Tactnoten verhält es sich in Absicht auf die langen und kurzen Sylben, wie mit den Tacttheilen. Was aber vom Tactgewicht und dem Progreß der Dissonanzen gesaget ist, gehöret für die Tacttheile allein. Da ich allhier lauter allgemeine Sätze vorbringen wollen: so übergehe ich gewisse besondere Anmerkungen, welche man aus Büchern, die von der Composition handeln, erlernen muß. Von der Beschaffenheit der ungeraden Tactarten in Absicht auf ihre Tacttheile, ingleichen der dreygliedrigen in Absicht auf ihre Tactglieder, sehe man No. 7. und 8.

5) Daß der zweytheilige Tact, beym Tactgeben mit zwo Bewegungen von gleicher Größe angedeutet wird, wovon die erstere, mit welcher der gute Tacttheil ausgemessen wird, auf den Niederschlag oder die Thesin; und die andere, mit welcher der schlechte Tacttheil ausgemessen wird, auf den Aufschlag oder die Arsin kömmt. Man sehe folgende Figur.

2. | Aufschlag.

1. | Niederschlag.

Wenn die Bewegung geschwinde ist, so läßset man die Schüler nach Tacttheilen, und wenn sie langsam ist, nach Tactgliedern zählen. Im leztern Falle können ihm, in den Privat-Unterrichtsstunden, die Tactglieder durch kleine Rückungen mit der Hand, d. i. vermittelst eines getheilten Niederschlages und Aufschlages deutlich gemachet werden.

6) Daß der viertheilige Tact beym Tactgeben mit so vielen Bewegungen der Hand, als die zween einfache Tacte enthalten, in welche er aufgelöset werden kann, und also mit vieren, bezeichnet wird; man mag diese Bewegungen nun kreuzweise machen, wie bey Fig. 1. oder mit gebrochnem Niederschlage und Aufschlage, wie bey Fig. 2. oder mit wiederholtem Niederschlage und Aufschlage, wie bey Fig. 3. Diese leztere Art aber wird nirgends als in der zusammengesezten allabrevischen Tactart gebraucht.

Fig. 1.

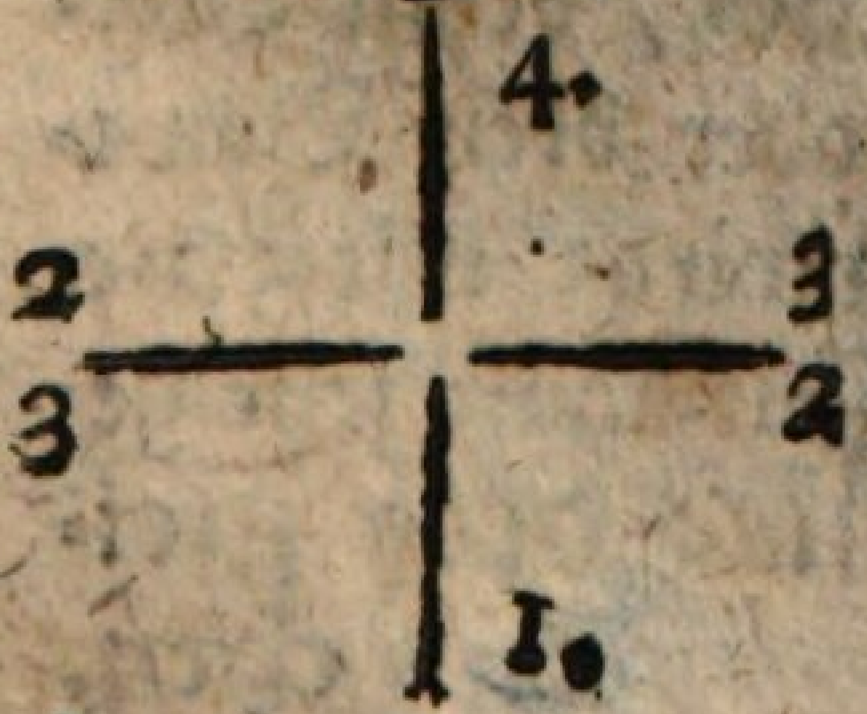


Fig. 2.

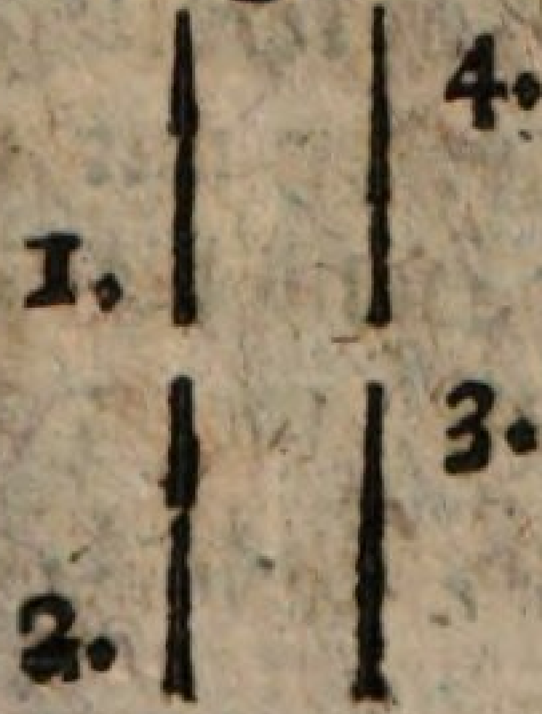
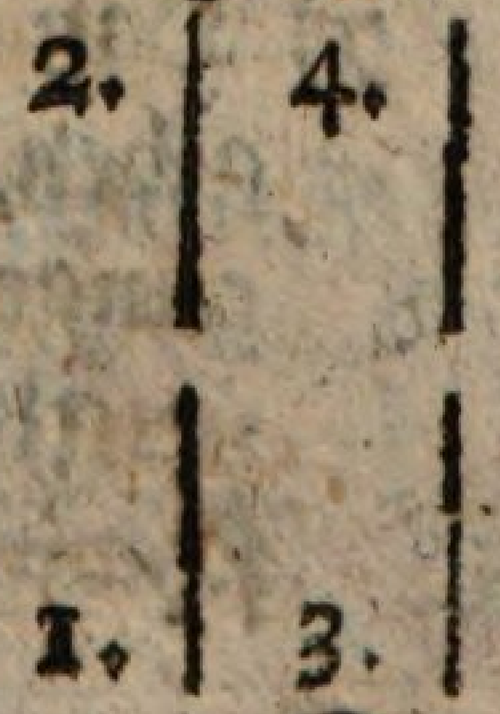


Fig. 3.



Die

Die quadrat und rhombischen Wendungen der Hand, die man bey Fig. 4. und 5. siehet, und gewisse andere Figuren, mit welcher etwas Harlekinade verknüpfet ist, ingleichen die der Hereinschiebung eines Orgelregisters ähnlich sehende sehr gewaltsame Tactstöße ꝛc. sind billig abgeschaffet worden.

Fig. 4.

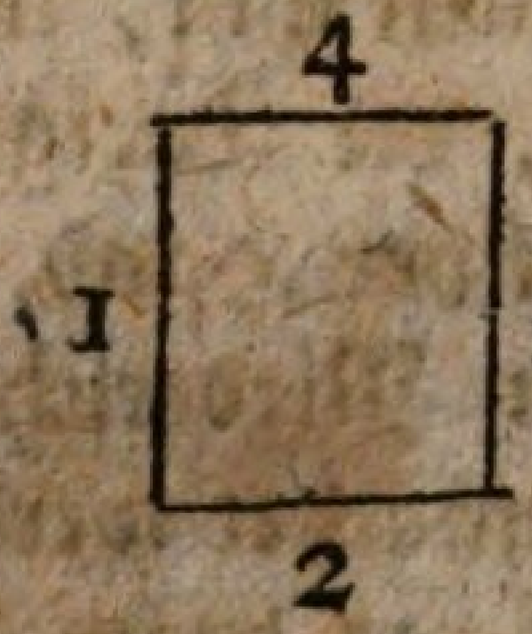
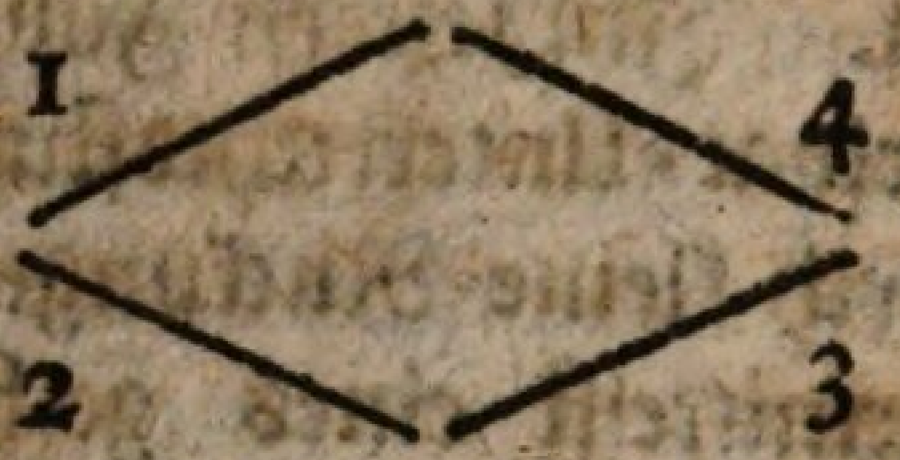


Fig. 5.



Mit dem Zählen beym viertheiligen Tact ist es wie beym zweytheiligen beschaffen. Ist die Bewegung geschwinde, so zählet man nach Tacttheilen, und ist sie langsam, so zählet man nach Tactgliedern ꝛc. Uebrigens sind unter den vier Schlägen mit der Hand der **erste und dritte**, auf welche die beyden guten Tacttheile kommen; und der **zweyte und vierte**, auf welche die beyden schlechten Tacttheile kommen, einander an innerlichem Wehrte gleich.

7) Daß der **dreytheilige Tact**, beym Tactgeben, entweder mit zwo oder drey Bewegungen der Hand bezeichnet wird; mit **zwo ungleichen**, wenn das Zeitmaaß sehr geschwinde ist, Fig. 1. und mit **drey gleichen**,

chen, wenn das Zeitmaaß langsam ist, Fig. 2.

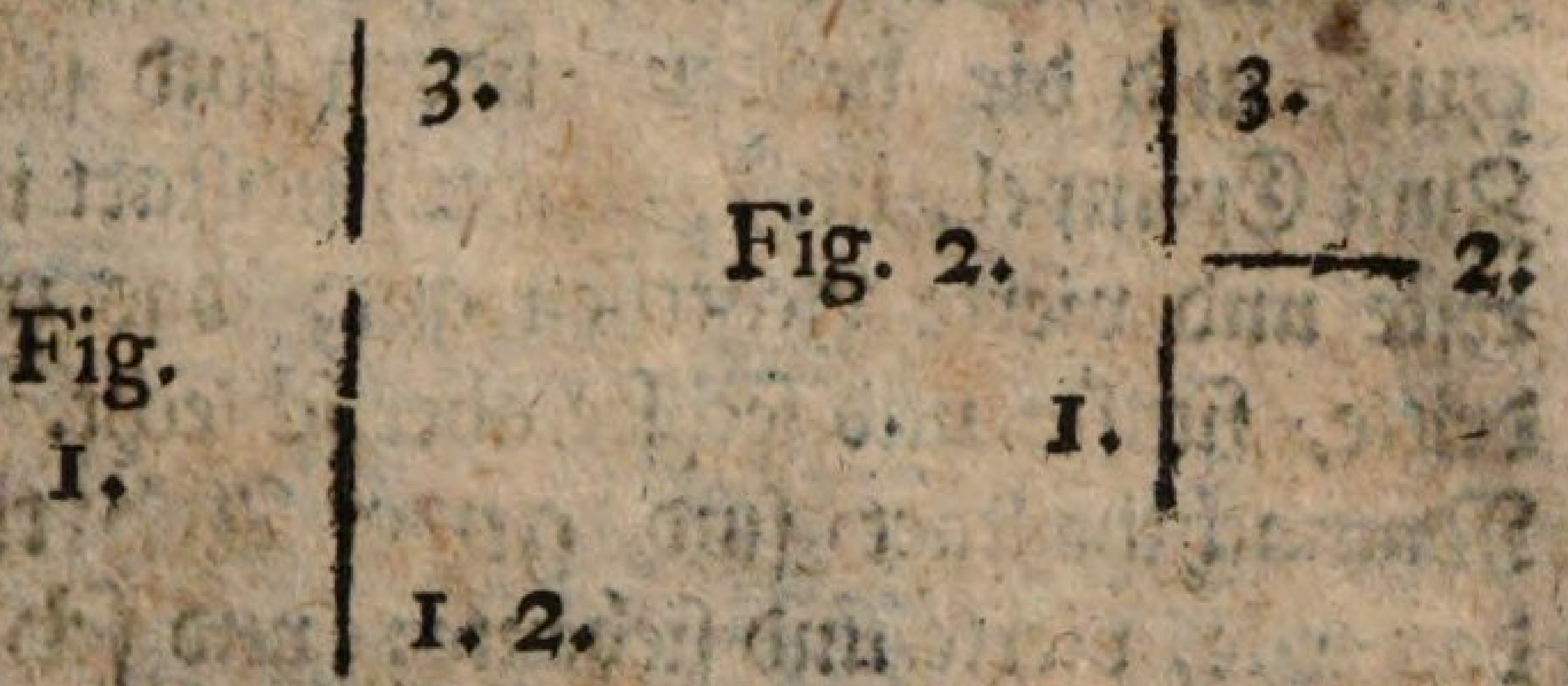


Fig. 1. Fig. 2.

Unter den drey Theilen des ungeraden Tacts ist überhaupt gesprochen, nur der erste gut; und die beyden leztern sind schlechte Tacttheile. Denn in besondern Fällen kann auch der zweyte Theil als gut gebrauchet werden, jedoch nur hauptsächlich 1) zum Anschlage einer Dissonanz, und 2) über einer langen Sylbe, in welchem leztern Falle der erste Tacttheil eine kurze Sylbe bekömmt. Alles dieses ist indessen mit gewissen Bedingungen verknüpfet, deren Erklärung in die Schule der Composition gehöret. Wenn die Tacttheile in gleiche Glieder zerfället werden: so sind das erste, dritte und fünfte gute; und das zweyte, vierte und sechste schlechte Tactglieder, u. s. w. Wenn die Bewegung geschwinde ist, so zählet man nach Tacttheilen; und wenn sie langsam ist, nach Tactgliedern.

8) Daß es sich mit den dreygliedrigten Tactarten, in Absicht auf die Beschaffenheit der Tactglieder, wie mit den drey Thei-

 len

len des ungeraden Tacts unter sich, verhält. Jedes erste Glied ist, überhaupt gesprochen, gut, und die beyden andern sind schlecht. Zum Exempel, im Sechsachtheiltact ist das erste und vierte Achttheil gut; das zweyte, dritte, fünfte und sechste aber schlecht. Im Neunachtheiltact sind gute Achttheile das erste, vierte und siebente; und schlechte das zweyte und dritte, das fünfte und sechste; das achte und neunte; u. s. w.

9) Daß, wenn in den zweygliedrigten Tactarten hin und wieder ein Tacttheil mit drey Noten ausgemessen wird, deren Eintheilung gegen die größere Note man eine Triole nennet, dadurch die Natur der zweygliedrigten Tactart im geringsten nicht aufgehoben wird. Es sind aber nicht nur die Tacttheile, sondern auch die Tactglieder einer Triole fähig; und diese Triolen haben sowohl in der ungeraden als geraden Tactart statt.

Fünftes Capitel.

Von den geraden zweygliedrigten Tactarten.

§. 1.

Die geraden zweygliedrige Tactarten sind, wie schon oben gesaget worden,

1) Der

1) Der Zweyzweytheil-
2) Vierzweytheil-
3) Zweyviertheil- und
4) Vierviertheiltact.

§. 2.

Von diesen Tactarten sind der Zweyzweytheil und der Zweyviertheil einfache und zweytheilige; der Vierzweytheil hingegen, und der Vierviertheil **zusammengesezte** und **viertheilige Tactarten.**

§. 3.

Der **Zweyzweytheiltact** besteht aus zwo Weissen, die erste in den Niederschlag, und die andere in den Aufschlag. Jede Weiße macht einen Tacttheil aus; die erste den guten, die zweyte den schlechten. Diese Tactart wird entweder mit einem durchschnittenen Halbzirkel allein, oder besser mit einer demselben hinzugefügten Zwey, nemlich ¢2, wie schon im **vierten Capitel**, §. 10. Anmerk. 3. gesaget worden ist, vorgezeichnet; und ihre Bewegung mit den eben daselbst erklärten Wörtern alla semibreve, oder alla capella, angedeutet. Diese Bewegung ist an sich zwar lebhaft, indem vermöge des Halbzirkels die Noten nur die Hälfte ihres ordentlichen Wehrtes gelten. Der Grad der Lebhaftigkeit muß aber aus dem Character und Affect eines jeden Tonstückes bestimmet, und überhaupt das Zeitmaaß nicht übertrieben werden. Man pfleget im Gegensatz des contra-

trapunctischen Vierzweytheils, und da man, wiewohl misbrauchsweise, die Wörter alla breve und alla semibreve, beständig vermischet, diesen Zweyzweytheil auch den **kleinern Allabrevetact** oder den **Semiallabrevetact** zu nennen, und dem zu Folge auch die Bewegung mit den Wörtern alla breve, anstatt alla semibreve, anzuzeigen. Wenn diese Tactart zu Fugen gebrauchet wird, so lässet man darinnen die Weisse und das Viertheil herrschen. Das Achttheil muß nur selten erscheinen. In andern Tonstücken herrschet das Viertheil und Achttheil, und die Franzosen haben alsdenn die Gewohnheit, nicht das Zeichen ₵, oder ₵ 2, sondern eine große 2 allein zu gebrauchen.

§. 4.

Der **Vierzweytheiltact**, der aus vier Weissen besteht, wovon die erste und dritte gut; die zweyte und vierte aber schlecht sind, wurde ehedessen in den **madrigalischen** und **motettischen** unterschieden, und im ersten Falle mit einem undurchschnittnen Halbzirkel, nemlich C, unter welchem er sehr ernsthaft ausgeführet wurde; im letztern Falle aber mit einem durchschnittnen Halbzirkel ₵ vorgezeichnet, (nemlich wenn die Vorzeichnung regelmäßig gemachet ward. Denn wie man aus den Schriften der Alten siehet, so ist der durchschnittne und undurchschnittne Halbzirkel schon so gut zu ihrer Zeit, als heutiges Tages, verwechselt worden.) Zu itziger Zeit bedienet man sich keines andern als des **motettischen**

oder

oder **contrapunctischen Vierzweytheils**, der entweder mit ₵ allein, oder besser mit ₵ 4 angedeutet wird. Die Bezeichnung seiner Bewegung geschicht mit alla breve oder alla capella; und er wird im Gegensatz des vorhin beschriebnen Zweyzweytheils, der **grössere Allabrevetact** genennet. Ob der Durchschnitt des halben Zirkels gleich den Noten ihren halben Werth raubet: so muß das Zeitmaaß doch nicht übertrieben werden. Man muß ferner den Grad desselben aus dem Character und Affect des Tonstückes bestimmen, so wie beym kleinen Allabrevetact. Ueberhaupt ist es sehr nöthig, daß die Lebhaftigkeit der Bewegung im Singen annoch weit mehr gemässigt werde, als wenn bloß gespielet wird. Wer nach dem Sinne der Alten den Vierzweytheil zu seinen contrapunctischen Aufsätzen gebrauchen will, hat zu merken, 1) daß die Runden und Weißen in selbigem herrschen müssen, und daß das Viertheil selten erscheinen muß. 2) Daß, obgleich der erste und dritte Tacttheil einander gleich sind, man dennoch den Gesang so einrichten muß, daß die Cadenzen mehrentheils auf den ersten Tacttheil kommen. Die unvollkommnen Absätze hingegen können sowohl auf den dritten als ersten Tacttheil fallen. Wer dieses nicht beobachtet, thut besser, im Fugenzweyzweytheil zu schreiben.

§. 5.

Der **Zweyviertheiltact**, der mit $\frac{2}{4}$ vorgezeichnet wird, besteht aus zwey Viertheilen, das

erste in den Niederschlag, und das andere in den Aufschlag. Das erste ist ein guter, und das zweyte Viertheil ein schlechter Tacttheil. Dieser Tact wird sowohl zu den langsamsten als geschwindesten Tonsätzen gebraucht.

§. 6.

Der **Vierviertheiltact** besteht aus vier Viertheilen, wovon das erste und dritte gut, und das zweyte und vierte schlecht sind. Zum wahren Vierviertheil wird erfordert, daß der Rhytmus einen etwas weitern Umfang bekomme, als im Zweyviertheil. Er wird sowohl zu den langsamsten als geschwindesten Sätzen gebraucht. Einige wollen ihn in beyden Fällen mit einem undurchschnittnen Halbzirkel nemlich C bezeichnet wissen; andere nur im erstern Falle. Am vernünftigsten handeln meines Erachtens diejenigen, die, wenn die Bewegung langsam ist, den undurchschnittnen Halbzirkel; und wenn sie geschwinde ist, den durchschnittnen Halbzirkel mit der vier, nemlich ₵ 4 gebrauchen. Da in diesem letztern Falle die Eigenschaft derjenigen Schreibart zum Theil nachgeahmet wird, deren Bewegung man im Zweyzweytheil und Vierzweytheil mit dem Worte alla breve ausdrücket, wie oben gesaget ist: so pfleget man sich zur Bezeichnung desselben, ebenfalls des Worts **alla breve** heutiges Tages sehr oft zu bedienen.

§. 7.

§. 7.

Im dritten Theile dieses Werks wird man alle diese verschiedene Tactarten mit Exempeln erläutert finden.

Sechstes Capitel.

Von den ungeraden zweygliedrigten Tactarten.

§. 1.

Zu diesen Tactarten gehören

1) Der Dreyzweytheil-
2) Dreyviertheil- und
3) Dreyachttheiltact.

§. 2.

Alle diese Tactarten sind einfach und dreytheilig. Wir wollen von jeder besonders reden.

§. 3.

Der **Dreyzweytheiltact**, der durch $\frac{3}{2}$ angedeutet wird, besteht aus drey Weißen, als so vielen Tacttheilen. Da in selbigem sowohl langsame als geschwinde Stücke gesetzet werden: so ist es sehr nöthig, das Zeitmaaß durch Wörter anzuzeigen, wenn dasselbe, wie z. E. bey der im französischen Geschmack gesetzten Courante und bey der Sarabande, nicht schon aus dem Character des

Tonstückes bekannt ist. In contrapunctischen Aufsätzen, die der Kirche gewidmet sind, und **alla breve** gehen sollen, bedienet man sich dieser Tactart allezeit vorzüglich vor dem Dreyviertheiltact. Man zählet alsdenn bloß nach Weißen; aber in dem gedrungenen Dreyzweytheil, wo geschwindere Noten als Weiße und Viertheile herrschen, zählet man nach Viertheilen.

§. 4.

Der **Dreyviertheiltact**, der durch $\frac{3}{4}$ angedeutet wird, besteht aus drey Viertheilsnoten, als so vielen Tacttheilen. Er wird in den **leichten** und **schweren Dreyviertheiltact** unterschieden. Bey dem leichten, wo insgemein dreyerley Arten von Noten vorzüglich Platz haben, als die Weiße, das Viertheil und das Achttheil, und dessen Character **aus den Menuetten** zu erkennen ist, zählet man bloß nach Viertheilen. In dem schweren Dreyviertheil, wo das Sechzehn- und oft das Zwey und dreyßigtheil sehr häufig erscheinet, zählet man nach Achttheilen.

§. 5.

Der **Dreyachttheil**, der durch $\frac{3}{8}$ angedeutet wird, besteht aus drey Achttheilsnoten, als so vielen Tacttheilen. Da seine Bewegung natürlicher Weise sehr geschwinde ist: so muß selbige, wenn sie langsam seyn soll, durch Hinzufügung des nöthigen Tactworts, so viel als nöthig ist, eingeschränket werden.

Sie-

Siebentes Capitel.

Von den geraden dreygliedrigen Tactarten.

§. 1.

Zu diesen Tactarten gehöret

1) Der **Sechsviertheiltact**, der mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird.

2) Der **Sechsachttheil**, der mit $\frac{6}{8}$ bezeichnet wird; und

3) Der **Zwölfachttheil**, der mit $\frac{12}{8}$ bezeichnet wird.

§. 2.

Der Sechsviertheiltact muß so wenig mit dem Dreyzweytheil, als der Sechsachttheil mit dem Dreyviertheil vermenget werden, wie oft in den beyden erstern Arten geschicht. Der Dreyzweytheil und Dreyviertheil sind ungerade und dreytheilige; der Sechsviertheil und Sechsachttheil hingegen gerade und zwar zweytheilige Tactarten. Der **Sechsviertheil** nimmt aus dem Zweyzweytheil seinen Ursprung, wenn jedes Tacttheil, d. i. jede Weiße durch einen Punct um den Wehrt eines Viertheils verlängert wird; und der **Sechsachttheil** aus dem Zweyviertheil, wenn jeder Tacttheil, d. i. jedes Viertheil durch einen Punct um den Wehrt eines Achttheils verlängert wird.

§. 3.

In der Kirchenmusik bedienet man sich des Allabreve Sechsviertheils, d. i. desjenigen, worinnen die Weißen und Viertheilsnoten herrschen, besonders in contrapunctischen Sätzen, sehr oft.

§. 4.

Der Zwölfachttheiltact entsteht aus dem Vierviertheiltact, wenn jedes Viertheil durch einen Punct verlängert wird.

§. 5.

In der vom Tactgeben oben vorgetragenen Lehre ist vergessen worden zu bemerken, daß alle diese dreygliedrige Tactarten der Natur derjenigen folgen, von welchen sie entspringen; und daß also der Sechsviertheil uud Sechsachttheil, als zweytheilige Tactarten, wie der Zweyzweytheil und Zweyviertheil, mit zwo Bewegungen der Hand geschlagen werden; der Zwölfachttheil hingegen wie der Vierviertheil. Im Anfange kann es nicht schaden, wenn man den Schülern in den Uebungsstunden den Sechsviertheil und Sechsachttheil mit vier ungleichen Zeiten vorschlägt. Nach und nach müssen sie sich zur rechten Methode bequemen, bis sie endlich gar nicht mehr den Tactstock zu sehen brauchen.

Achtes Capitel.

Von den ungeraden dreygliedrigen Tactarten.

§. 1.

Zu diesen Tactarten gehöret

1) Der **Neunviertheiltact**, der mit $\frac{9}{4}$ vorgebildet wird. Selbiger entspringet vom Dreyzweytheil, wenn die Proportion jeder Weiße durch einen Punct um die Hälfte vermehret wird. Man findet diese Tactart heutiges Tages fast nirgends als in der Kirchenmusik, und zwar besonders in contrapunctischen Aufsätzen, wo man alsdenn die Weißen und Viertheilsnoten herrschen, und das Stück allabreve gehen lässet.

2) Der **Neunachtheiltact**, der mit $\frac{9}{8}$ vorgebildet wird. Selbiger entspringet vom Dreyviertheiltact, wenn die Proportion jedes Viertheils durch einen Punct vermehret wird.

§. 2.

Beyde Tactarten werden beym Tactgeben, als dreytheilige tractiret, und mit drey gleichen Bewegungen geschlagen.

Neuntes Capitel.

Von den Pausen oder Schweigezeichen.

§. 1.

Die Zeichen, womit die Zeit des Stillschweigens einer Partie angedeutet wird, werden Pausen genennet, und in **größere** und **kleinere** unterschieden.

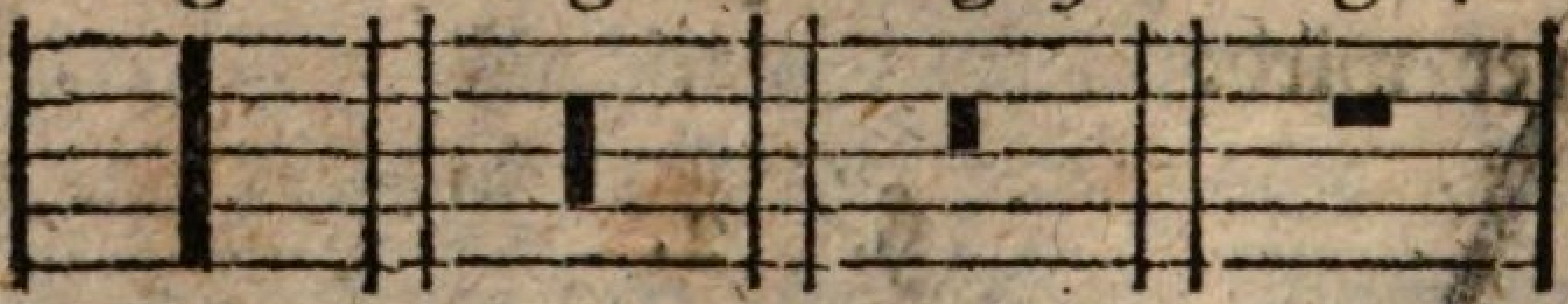
§. 2.

Die **größern** Pausen sind

1) Die Pause von acht Runden. Fig. 1.
2) - - von vier Runden. Fig. 2.
3) - - von zwo Runden; und Fig. 3.
4) - - von einer Runden. Fig. 4.

Diese Pausen haben einen veränderlichen Wehrt; und werden deswegen auch **veränderliche** Pausen genennet.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



§. 3.

Die **kleinern** Pausen sind

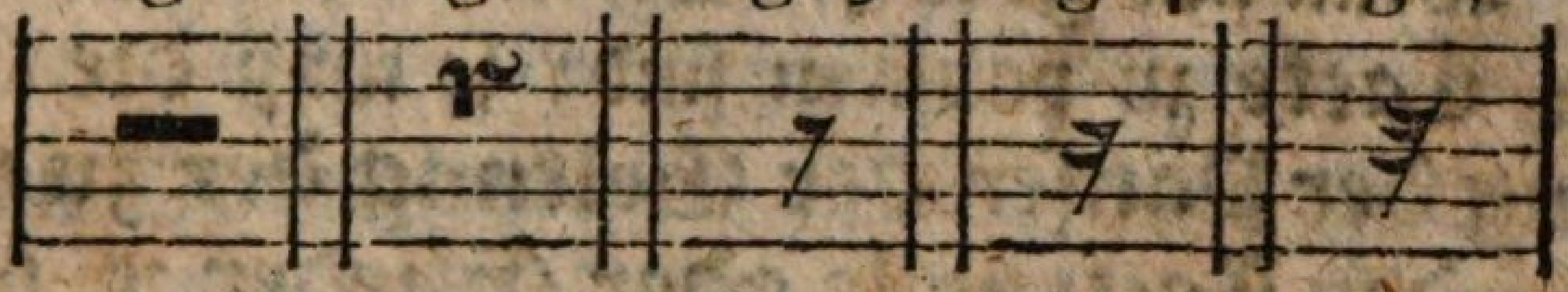
1) Die Pause von einer Weißen; Fig. 1.
2) Die Viertheilpause. Fig. 2.

3) Die

3) Die Achttheilpause. Fig. 3.
4) Die Sechzehntheilpause. Fig. 4.
5) Die Zwey und dreyßigtheilpause. Fig. 5.

Diese Pausen haben ihren unveränderlichen Wehrt, und werden deswegen auch **unveränderliche Pausen** genennet.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.



§. 4.

Um mit den Pausen gehörig umgehen zu lernen, muß man sehen, 1) ob ganze Tacte, nemlich ein, zween oder mehrere; oder 2) ob nur gewisse Tacttheile oder Glieder ꝛc. pausiret werden sollen.

§. 5.

Wenn **ganze Tacte pausiret werden sollen**: so wird die Anzahl derselben vermittelst der größern Pausen dergestalt angezeiget, daß

1) **acht Tacte** durch die Pause von acht Runden angezeiget werden;
2) **vier Tacte** durch die Pause von vier Runden;
3) **zween Tacte** durch die Pause von zwo Runden, und
4) **ein Tact** durch die Pause von einer Runden.

Dieses geschicht in allen obenvorgebrachten Tactarten, einfachen und zusammengesetzten, zwey- und drey-

dreygliedrigen, ausgenommen im Vierzweytheil, in welchem ein ganzer Tact mit der Pause von zwo Runden; zween Tacte mit der Pause von vier Runden, u. s. w. bezeichnet wird.

§. 6.

Wenn nur gewisse Theile oder Glieder der Tacte zu pausiren sind: so muß die Geltung der Pausen der Geltung der zu pausirenden Tacttheile oder Glieder 2c. überall gleich gemachet werden. Hieraus fließet

1) Daß, wenn ein halber Tact pausiret werden soll, solches angezeiget werden muß

im Vierzweytheil mit der Pause von einer Runden;

im Vierviertheil und Zweyzweytheil mit der Pause von einer Weissen;

im Zweyviertheil mit einer Viertheilspause;

im Sechsviertheil mit der Pause von einer Weissen und einer Viertheilpause;

im Zwölfachttheil entweder mit zwo punctirten Viertheilpausen; oder wenn man den Punct nicht gebrauchen will, mit zwo Viertheilpausen, deren jede eine Achttheilpause hinter sich hat.

im Sechsachttheil entweder mit einer punctirten Viertheilspause, oder einer Viertheil- und Achttheilpause.

2) Daß ein Drittheil vom Tact bezeichnet werden müsse

im Dreyzweytheil mit der Tactpause von einer Weissen; und zwey Drittheile folglich mit zwo Tactpausen von einer Weissen

im Dreyviertheil mit der Viertheilpause; und zwey Drittheile mit zwo Viertheilpausen.

im Dreyachttheil mit der Achttheilpause, und zwey Drittheile folglich mit zwo Achttheilpausen;

im Neunviertheil mit der Tactpause von einer Weissen und einer Viertheilpause, und

im Neunachttheil entweder mit einer punctirten Viertheilpause, oder mit einer Viertheil- und Achttheilpause.

Die Lehre der Alten stimmet hiemit nicht in allen Stücken überein. Aber man kann augenscheinlich beweisen, daß die Lehre der Alten falsch gewesen. (Man sehe die krit. Briefe über die Tonkunst, I. Band, XVI. Brief, Seite 124. 125.)

Zehntes Capitel.

Von den Versetzungszeichen und den Benennungen der Töne besonders.

§. 1.

Ein Zeichen, welches die Grösse eines Tons um einen kleinen halben Ton verändert, wird ein **Versetzungszeichen** genennet; und solcher Zeichen giebt es drey, als

1) das **Erhöhungszeichen**, welches die Note, vor welcher es steht, um einen kleinen halben Ton erhöhet. Man bedienet sich dazu eines kleinen doppelten Kreutzes, als ×.

2) das **Erniedrigungszeichen**, welches die Note, vor welcher es stehet, um einen kleinen halben Ton erniedrigt. Man bedienet sich dazu eines kleinen b.

3) das **Widerrufungszeichen**, welches die durch ein × oder b veränderte Noten in ihre vorige Grösse zurücke setzt. Man bedienet sich dazu der folgenden Figur ♮, die den Namen eines **viereckigten Be** erhalten hat.

§. 2.

Daß das Widerrufungszeichen, welches sowohl die Kraft zu erhöhen als zu erniedrigen hat, die

die Transposition vom b ins ✕, oder umgekehrt, sehr schwer machet, und daß man mit den beyden erstern Zeichen ganz wohl auskommen könne, ist schon lange von mehr als einem Musikverständigen erkannt worden. Indessen fähret man beständig fort, es zu gebrauchen, und also ist es nöthig, sich damit bekannt zu machen.

§. 3.

Wenn die sieben Haupt- oder unabhängigen Töne der Musik um einen kleinen halben Ton erhöhet werden: so wird ihre Benennung durch die Sylbe *is* umgeformet; und wenn sie um einen kleinen halben Ton erniedrigt werden: so wird ihnen die Sylbe *es* angehänget; überhaupt gesprochen, indem zur Bequemlichkeit im Sprechen einige Benennungen anders modificiret werden. Die Ordnung der durchs Kreutz erhöhten Töne ist in aufsteigenden Quinten folgende:

	1	2	3	4	5	6		7
	fis	cis	gis	dis	ais	eis	und	his
(von	f	c	g	d	a	e	und	h)

Die Ordnung der durchs Be erniedrigten Töne ist in absteigenden Quinten folgende:

	1	2	3	4	5	6		7
	b	es	as	des	ges	ces	und	fes
(von	h	e	a	d	g	c	und	f)

§. 4.

Man merke itzo, daß die vierzehn Töne cis, dis, eis, fis, gis, ais und his, und hernach ces, des, es, fes, ges, as und b, im Gegensatz der Töne c d e f g a h, so viel **abhängige Töne** ausmachen.

§. 5.

Sich' den Grund der Abhängigkeit der vorhergehenden vierzehn Töne begreiflich zu machen, stelle man sich folgendes Exempel vor Augen. Man will den Gesang von c d e f g a h c, in dem Umfange von G g nachahmen. Man findet daß bis zur sechsten Tonstuffe die vollkommenste Gleichheit ist. Aber die siebente Tonstuffe, die in der Octave G g auf f trift, hat nicht das Verhältniß, welches das h in dem Umfange von C c hat. Man muß also den Ton f dergestalt abändern, daß er dem Tone h in seinem Verhältnisse gegen den vorhergehenden und folgenden Ton gleich komme. Da entstehet nun **ein neuer Ton** zwischen e und g, der sich auf die Stuffe des schon vorhandnen **alten Tons**, nemlich des f setzet. Wenn nun hiemit zween um einen kleinen Ton von einander unterschiedne Töne auf eben derselben Stuffe erscheinen: welcher ist da der Grund des andern, der alte oder neue Ton? Ohne Zweifel der alte; und in Absicht hierauf wird auch der neue Ton, der natürlicher Weise nach demjenigen benahmet wird, von welchem er entspringet, ein abhängiger Ton genennet.

§. 6.

§. 6.

Aus dem vorhergehenden kann auch mit leichter Mühe erwiesen werden, daß man bey Benennung und Beschreibung der Intervallen nichts weniger als im eigentlichen Verstande das Liniensystem zum Grunde legt, wie einige vermeinen, und darüber nicht wenig entrüstet sind. Der in der vorigen Aufgabe angeführte neue und alte Ton wird allezeit die siebente Tonstuffe von G, und die vierte von C seyn, man mag die Töne auf Linien und Spatien, oder durch Puncte oder durch andere Figuren vorstellen. Das Intervall G fis würde allezeit G fis bleiben, und niemals zu G ges werden, wenn auch keine Linien in der Musik existirten; und wenn man die Grösse desselben nicht mathematisch durch 8 : 15 abbilden wollte, so würde es, ohne die geringste Beyhülfe des Notenplans, durch ein Intervall von fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stuffen beschrieben werden müssen. Man applicire dieses weiter auf alle übrige Fälle, um nicht aus dis fis eine übermäßige Secunde, und aus es fis eine kleine Terz zu machen. Mich wundert, daß diejenigen, die in diesem Puncte noch so etwas nachläßig sind, den Moldreyklang dis fis ais, nicht auch durch es fis ais, oder dis fis b, u. s. w. auf dem Papier vorstellen, und die Ziffern des Accompagnements darnach ordnen. — Jedoch die meisten Musiker heutiger Zeit fangen so ziemlich an, ihren Irthum in diesem Pucte fahren zu lassen; und die Erfahrung hat in der That gelehret, daß die Schüler

der Kunst so geschwinde die richtigen, als falschen Benennungen der Töne zu fassen, im Stande sind. Uebrigens wird man zugestehen müssen, daß wenn auch das Liniensystem nichts weniger als der Grund der verschiednen Intervallen und ihrer Benennungen ist, dennoch kein besseres **Mittel als selbiges zur Zeit in der Praxi** vorhanden ist, sich den Unterscheid der Töne und Intervallen begreiflich zu machen. Ich habe hier gewisse Dinge, die ins XII. Capitel gehören, anticipiret. Doch die Gelegenheit hat es so mit sich gebracht.

§. 7.

Wenn in gewissen Tonarten ein abhängiger Ton vorkömmt, der aufs neue um einen kleinen halben Ton erniedrigt oder erhöhet werden soll: so bedienet man sich im ersten Falle eines **grössern Be**; und in dem andern eines **einfachen Kreuzes**. Die Benennungen solcher zweifach versetzten Töne sind **Doppelfis, Doppelcis,** u. s. w. **Doppelbe, Doppeles,** u. s. w. Wenn man in den Tonarten, wo dergleichen Töne vorkommen, clavisiren will, so muß man z. E. fis aussprechen, und ein **Doppelfis** denken und anstimmen. Man bedienet sich aber, wie schon oben gesaget, in dergleichen Tonarten der Transposition der Schlüssel im Singen; und da hat man mit nichts als einsylbigten Benennungen zu thun.

§. 8.

§. 8.

Anstatt Doppelfis, Doppelcis ꝛc. Doppelbe, Doppeles ꝛc. pflegen einige zu sagen fisfis, ciscis ꝛc. oder fisis, cisis ꝛc. und hernach bebe, eses ꝛc. Es ist einerley. In terminis simus faciles &c.

Eilftes Capitel.

Von dem Unterscheid der Töne, der Anzahl derselben, und der Verschiedenheit der Tonleitern.

§. 1.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet, so findet man, daß sie beyde entweder von gleicher oder ungleicher Grösse, d. i. Höhe oder Tiefe, sind. Zween Töne von gleicher Grösse, z. E. c c, werden ein **Einklang**; und wenn sie von ungleicher Grösse sind, z. E. c cis, ein **Zweyklang**, insgemein **Intervall** genennet. Ein **Intervall** oder **Zweyklang** ist also der Raum oder Unterscheid von einem Tone zum andern.

§. 2.

Da der Raum von einem Tone zum andern grösser oder kleiner seyn kann, so entstehen daher verschiedene Arten von Intervallen, die ich in

dem folgenden Capitel darlegen werde. Allhier ist nur zu merken, daß unter den brauchbaren Intervallen das kleinste der **halbe Ton** ist. Dieser wird in den **kleinen** und **großen** unterschieden.

§. 3.

Der **kleine** oder **chromatische halbe Ton** ist der kleinste Unterscheid von einem Tone zum andern auf eben derselben Stuffe, z. E. c cis. Der **große** oder **diatonische halbe Ton** ist der kleinste Unterscheid von einer Stuffe zur andern, z. E. c des. Aus der Verbindung eines kleinen und großen halben Tons entsteht ein **ganzer Ton.** Z. E. der ganze Ton c d entsteht aus c cis, cis d; oder aus c des, des d.

§. 4.

Eine Folge von ganzen und großen halben Tönen wird eine **diatonische Tonleiter** genennet. Solche ist die natürliche Tonleiter c d e f g a h c, die, wenn sie mit ähnlichen Tongrössen von einer andern Benennung ausgedrücket wird, z. E. mit g a h c d e fis g; d e fis g a h cis d, u. s. w. den Namen einer **versetzten diatonischen Tonleiter** erhält. In der natürlichen diatonischen Tonleiter sind die großen halben Töne von e zu f, und von h zu c. Alle übrige Intervallen, stuffenweise gegen einander verglichen, sind ganze Töne.

§. 5.

§. 5.

Wenn die ganzen Töne der diatonischen Tonleiter in kleine und grosse halbe Töne aufgelöset werden: so entstehet eine **diatonisch-chromatische Tonleiter**, die man durch eine Folge von vermischten kleinen und großen halben Tönen beschreiben kann.

Z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h c.

oder versetzt

f fis g gis a b h c cis d es e f und so weiter.

§. 6.

Wenn die kleinen und großen halben Töne, in welche ein ganzer Ton zerleget werden kann, gegen einander verglichen, und beyde zugleich in die Tonleiter gebracht werden: so wird die daraus gebildete Tonleite[r] eine **diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter** genennet, weil der Unterscheid von einem kleinen zum großen halben Ton, z. E. vom dis zum es, ein **enharmonischer Ton**, sonsten ein **Viertheilton** genennet wird. Man sehe folgendes Schema dieser Tonleiter:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
c	(des	d	(es	(fes	(f	(ges	g	(as	a	(b	(ces	(c
	(cis		(dis	(e	(eis	(fis		(gis		(ais	(h	(his
	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

§. 7.

Wie man aus dem vorhergehenden sieht, so sind in der diatonischen Tonleiter sieben; in der diatonisch-chromatischen zwölf, und in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen ein und zwanzig Töne enthalten, nemlich sieben unabhängige, und vierzehn abhängige. Diese ein und zwanzig Töne aber machen, in Ansehung der wirklichen Ausübung, doch nicht mehr als zwölf Töne aus, und mehrere brauchen wir auch nicht.

Zwölftes Capitel.

Von den Intervallen oder Zweyklängen.

§. 1.

Was ein Intervall ist, hat man in dem vorigen Capitel gesehen. Allhier ist zu merken, 1) daß alle Intervallen aufwärts, d. i. vom tiefern gegen den höhern Ton abgezählet werden, wofern man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret; 2) daß alle Intervallen von der Zahl der Stuffe, worauf sie stehen, die Benennung einer Prime, Secunde Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave erhalten; 3) daß durch die Größe, die sie auf der Stuffe einnehmen, ihre Benennung in grosse und kleine, übermäßige und vermin-

minderte ꝛc. Intervallen eingeschränket wird; und 4) daß alle Intervallen von ganzen und halben Tönen ausgemessen werden.

§. 2.

Was man im Singen für Intervallen eigentlich gebrauchet, ist im ersten Theile im 4ten Capitel gesaget worden. Hier folget eine Tabelle von allen Intervallen überhaupt.

I) Die **Prime** ist **zweyerley**, rein und übermäßig. 1) Die **reine Prime**, insgemein **Einklang** genennet, besteht aus zween Tönen von gleicher Grösse, Fig. 1. und ist kein eigentliches Intervall, sondern wird nur deswegen in der Liste der Intervallen aufgeführet, weil sie in der Praxi die Stelle der Octave vertritt. 2) Die **übermäßige Prime** besteht aus einem kleinen halben Ton. Fig. 2.

II) Die **Secunde** ist **dreyerley**, klein, groß und übermäßig. 1) Die **kleine Secunde** ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stuffen. Fig. 3. 2) Die **große Secunde** besteht aus zween halben Tönen von verschiedner Art in zwo Stuffen, oder aus einem ganzen Ton. Fig. 4. 3) Die **übermäßige Secunde** besteht aus einem ganzen und einem kleinen halben Ton in zwo Stuffen. Fig. 5.

III) Die **Terz** ist **viererley**, vermindert, klein, groß und übermäßig. 1) Die **verminder-**

te Terz ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stuffen, Fig. 6. 2) Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und einem großen halben Ton in drey Stuffen. Fig. 7. 3) Die große Terz enthält zween ganze Töne in drey Stuffen. Fig. 8. 4) Die übermäßige Terz enthält zween ganze Töne und einen kleinen halben Ton in drey Stuffen, Fig. 9. Dieses leztere Intervall hat wenig Nutzen in der Spielmusik, und für die menschliche Stimme taugt es gar nicht.

IV) Die Quarte ist dreyerley, vermindert, rein und übermäßig. 1) Die verminderte Quarte enthält einen ganzen und zween grosse halbe Töne in vier Stuffen. Fig. 10. 2) Die reine Quarte besteht aus zween ganzen, und einem großen halben Ton in vier Stuffen. Fig. 11. 3) Die übermässige Quarte besteht aus drey ganzen Tönen in vier Stuffen. Fig. 12.

V) Die Quinte ist dreyerley, vermindert, rein, übermäßig. 1) Die verminderte oder falsche Quinte ist ein Intervall von zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stuffen. Fig. 13. 2) Die reine oder vollkommne Quinte begreift drey ganze und einen großen halben Ton in fünf Stuffen, Fig. 14. 3) Die übermässige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stuffen. Fig. 15.

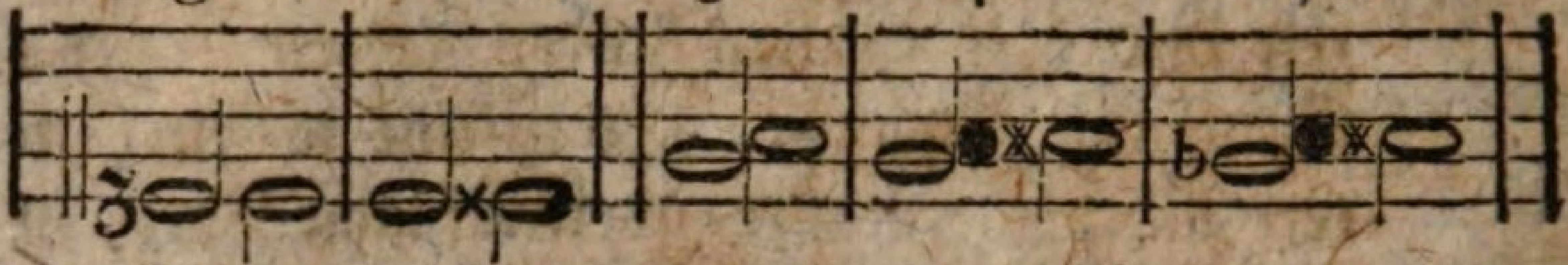
VI) Die **Sexte** ist viererley, vermindert, klein, groß und übermäßig. 1) Die **verminderte Sexte** besteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in sechs Stuffen, Fig. 16. Es ist mit diesem Intervall wie mit der übermäßigen Terz, in Ansehung seines Gebrauches, beschaffen. 2) Die **kleine Sexte** besteht aus drey ganzen und zween großen halben Tönen in sechs Stuffen. Fig. 17. 3) Die **große Sexte** enthält vier ganze und einen großen halben Ton in sechs Stuffen, Fig. 18. 4) Die **übermäßige Sexte**, ein harmonisches, aber kein melodisches Intervall, besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stuffen, Fig. 19.

VII) Die **Septime** ist dreyerley, vermindert, klein und groß. 1) Die **verminderte Septime** besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stuffen, Fig. 20. 2) Die **kleine Septime** ist ein Intervall von vier ganzen und zween grossen halben Tönen in sieben Stuffen, Fig. 21. 3) Die **große Septime** besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stuffen. Fig. 22.

VIII) Die **Octave** ist zweyerley, vermindert und rein. 1) Die **verminderte Octave** ein harmonisches, aber kein melodisches Intervall, besteht aus vier ganzen und drey grossen halben Tönen in acht Stuffen, Fig. 23. 2) Die **reine Octave** besteht aus fünf ganzen

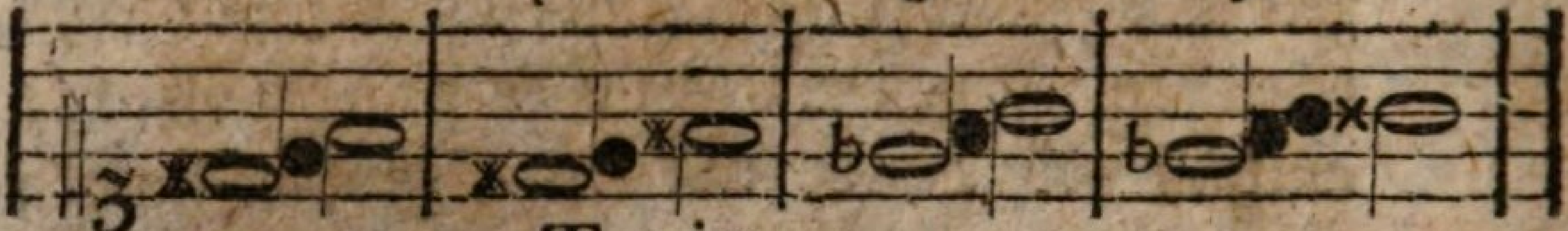
zen und zween großen halben Tönen in acht Stuffen, Fig. 24.

Fig. 1. 2. 3. 4. 5.



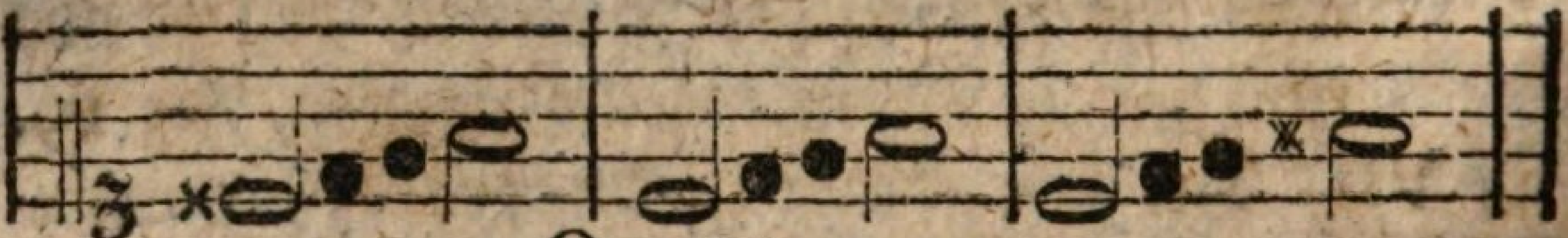
Primæ. Secundæ.

6. 7. 8. 9.



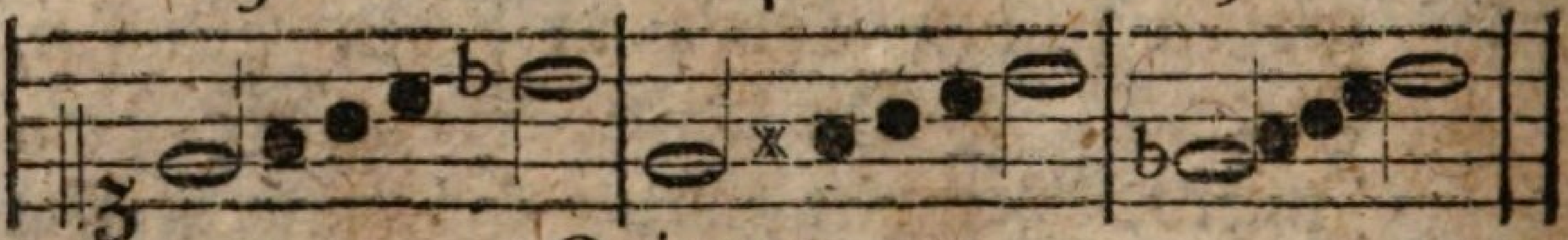
Tertiæ.

10. 11. 12.



Quartæ.

13. 14. 15.

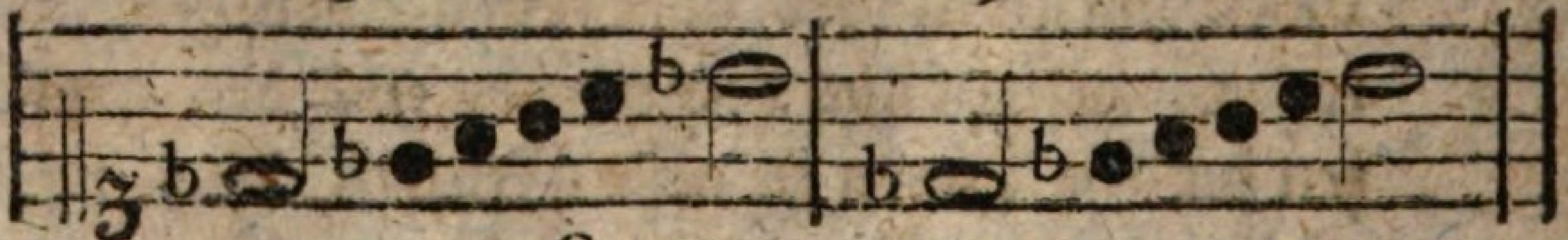


Quintæ.

16. 17.

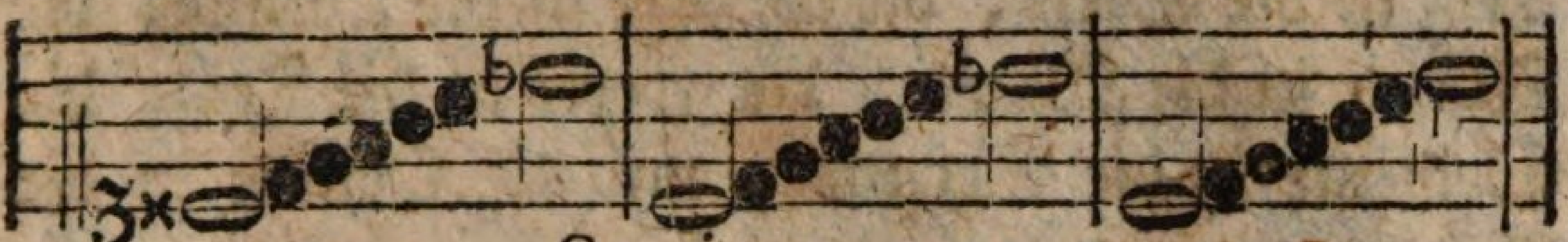
Sextæ.

18. 19.



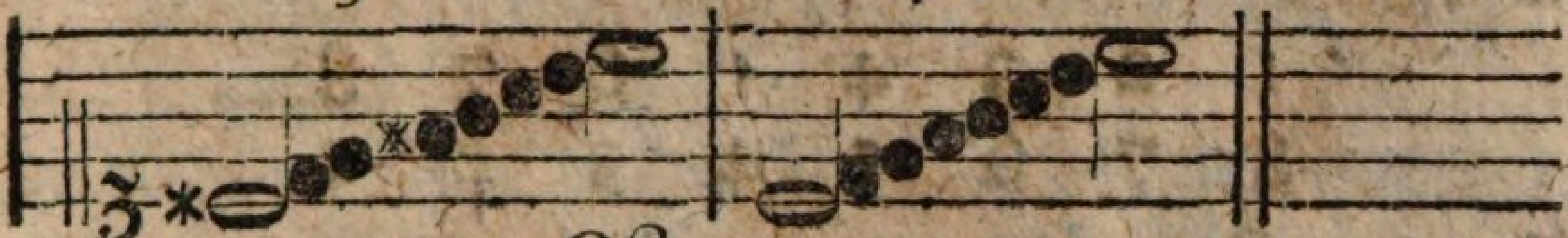
Sextæ.

20. 21. 22.



Septimæ.

23. 24.



Octavæ.

§. 3.

Die Intervallen, welche den Umfang der Octave übersteigen, werden im Gesange an sich bloß melodisch, und nicht harmonisch, betrachtet; und also wird die Octave einer Secunde überall eine None; die Octave einer Terz eine Decime, die Octave einer Quarte eine Undecime; die Octave einer Quinte eine Duodecime, und so weiter, genennet, wenn von Sprüngen dieser Art die Rede ist.

§. 4.

Da in den fugirten Singexempeln die verschiedenen Stimmen sich einander die Themata wegnehmen, und die Themata und ihre Gegensätze dadurch eine andere Lage in Ansehung der Höhe oder Tiefe bekommen, als sie vorher hatten: so ist den Singschülern die Umkehrung der Intervallen nach und nach bekannt zu machen. Diese Umkehrung besteht darinnen, daß, wenn die eine Stimme gegen die andere eine Octave höher oder tiefer versetzet wird, die Prime alsdenn

in

in die Octave; die Secunde in die Septime; die Terz in die Sexte; die Quarte in die Quinte; die Quinte in die Quarte; die Sexte in die Terz; die Septime in die Secunde, und die Octave in die Prime verwandelt wird, wie man aus folgendem Zahlenschemate sehen kann:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

In der Composition wird dieses Verfahren der **doppelte Contrapunct in der Octave** genennet; und vermittelst desselben sind

1) die Prime und Octave,
2) die Quinte und Quarte,
3) die Terz und Sexte, und
4) die Septime und Secunde

gegen einander umkehrbare Intervallen.

§. 5.

Sobald die Schüler **gegeneinander** zu singen anfangen, so werden sie bemerken, daß die verschiednen Intervallen von verschiedner Wirkung sind; und daß einige darunter das Gemüth beruhigen, andere aber nicht. Intervalle, die das Gemüth beunruhigen, heissen Dissonanzen.

§. 6.

Die Consonanzen werden in vollkommne und unvollkommne unterschieden. **Vollkommne Consonanzen** sind, die mehr beruhigen; **unvollkommne**, die weniger beruhigen.

Voll-

Vollkommner Consonanzen giebt es nicht mehr als drey, nemlich 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

Unvollkommner Consonanzen giebt es vier, als 1) die große Terz; 2) die kleine Sexte; 3) die kleine Terz; und 4) die große Sexte.

Die übrigen Intervallen sind alle, keines ausgenommen, Dissonanzen, obwohl Dissonanzen von verschiedner Art; eine Sache, wovon man die Lehrbücher der Composition nachsehen muß. Jede andere Eintheilung der Con- und Dissonanzen übrigens widerspricht der Praxi, und Theorien, die der Praxi widersprechen, taugen nichts.

Dreyzehntes Capitel.

Von der Modulation und den beyden neuern Tonarten.

§. 1.

Die Ausweichung aus einer Tonart in die andere wird **Modulation**; und die innerhalb dem Raum einer Octave, in Ansehung des Sitzes der beyden halben Töne, bestimmte Ordnung der diatonischen Tonleiter, wird **Tonart** oder **Modus** genennet.

§. 2.

Jedes Tonstück ist in einem gewissen einzigen Ton, und in einer gewissen einzigen Ton-

art componirt. Die leztere Note, womit der Baß eines Stückes endiget, saget uns, in was für einem Ton, nemlich in C, D, oder so weiter das Stück componirt ist. Die Tonart lernet man aus der Beschaffenheit der Terz zu dem Haupton des Stückes erkennen. Ist selbige groß, so ist das Stück aus einer **großen** oder **harten Tonart** gesetzet; ist sie aber klein, so ist es aus einer **kleinen** oder **weichen Tonart** gesetzet.

§. 3.

Die Tonart, in welcher ein Stück gesetzet ist, wird die **Haupttonart** desselben; und jede andere Tonart, mit welcher im Lauffe des Stückes die Haupttonart abgewechselt wird, eine **Nebentonart**, in Absicht auf jene, genennet.

§. 4.

Es giebt zwölf harte und zwölf weiche Tonarten. Die zwölf **harte Tonarten**, wovon C **dur** die **primitive** oder **allererste** ist, und in Absicht auf welche alle übrige eilf so viele **versetzte Tonarten** sind, haben die beyden halben Töne von der dritten zur vierten, und siebenten zur achten Stuffe, als:

	1	2	3	4	5	6	7	8
1)	c	d	e	f	g	a	h	c

α) Die in **aufsteigender Quintenordnung** dem C dur nachgebildete harte Tonarten, welche alle nach der Ordnung ihrer Entstehung mit Kreutzen vorgezeichnet werden, als G **dur** mit fis;

fis; D dur mit fis, cis; A dur mit fis, cis, gis, u. s. w. sind folgende:

2) G dur, g a h c d e fis g (mit einem Kreuțe)
3) D dur, d e fis g a h cis d (mit zwey Kreuțen)
4) A dur, a h cis d e fis gis a (mit dreyen)
5) E dur, e fis gis a h cis dis e (mit vieren)
6) H dur, h cis dis e fis gis ais h (mit fünfen)
7) Fis dur, fis gis ais h cis dis eis fis (mit sechsen).

β) Die in absteigender Quinten-Ordnung dem C dur nachgebildete harte Tonarten, welche alle nach der Ordnung ihrer Entstehung mit Been vorgezeichnet werden, als F dur mit b; B dur mit b und es; Es dur mit b, es, as, u. s. w. sind folgende:

8) F dur, f g a b c d e f (mit einem b)
9) B dur, b c d es f g a b (mit zwey Been)
10) Es dur, es f g as b c d es (mit dreyen)
11) As dur, as b c des es f g as (mit vieren)
12) Des dur, des es f ges as b c des (mit fünfen).

Zu merken ist, 1) daß die Tonart Fis dur auch als Ges dur, mit ges as b ces des es f ges; und 2) die Tonart Cis dur, auch als Des dur, mit des es f ges as b c des, vorgestellet zu werden pfleget.

§. 5.

Die zwölf weiche Tonarten, wovon A mol die primitive oder allererste ist, und in Absicht auf welche alle übrige eilf so viele versetzte Tonarten sind, haben die beyden halben Töne

von der zweyten zur dritten, und fünften zur sechsten Stuffe, als:

	1	2	3	4	5	6	7	8
(1)	a	h	c	d	e	f	g	a

Im Gesange pfleget man zwar nur im Absteigen der Tonleiter die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu lassen, als

8	7	6	5	4	3	2	1
a	g	f	e	d	c	h	a

und im Aufsteigen den einen halben Ton zwischen die siebente und achte Stuffe zu verlegen, als

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	fis	gis	a

Dieses aber ändert nichts im Wesentlichen der Tonart, und die beyden Kreutze, die sich auf der sechsten und siebenten Stuffe allhier in A mol zeigen, sind nichts mehr als zufällige Töne.

α) Die in aufsteigender Quintenordnung dem A mol nachgebildete weiche Tonarten, welche alle, nach der Ordnung ihrer Entstehung, mit Kreutzen vorgezeichnet werden, sind folgende:

(2) E mol, e fis g a h c d e (mit einem Kreutze)
(3) H mol, h cis d e fis g a h (mit zweyen)
(4) Fis mol, fis gis a h cis d e fis (mit dreyen)
(5) Cis mol, cis dis e fis gis a h cis (mit vieren)
(6) Gis mol, gis ais h cis dis e fis gis (mit fünfen)
(7) Dis mol, dis eis fis gis ais h cis dis (mit sechsen)

β) Die

β) Die in absteigender Quintenordnung dem A mol nachgebildete weiche Tonarten, welche alle, nach der Ordnung ihrer Entstehung, mit Been vorgezeichnet werden, sind folgende.

8) D mol, d e f g a b c d (mit einem Be)
9) G mol, g a b c d es f g (mit zweyen)
10) C mol, c d es f g as b c (mit dreyen)
11) F mol, f g as b c des es f (mit vieren)
12) B mol, b c des es f ges as b (mit fünfen)

Zu merken ist, daß man die Tonart **Dis mol**, auch als **Es mol**, mit es f ges as b ces des es, vorzustellen pfleget.

§. 6.

Wenn man auf die in der Vorzeichnung der Tonarten nach und nach, von Quinte zu Quinte, sich vermehrende Anzahl der Versetzungszeichen, in beyden Tonarten Acht gegeben hat: so wird man z. E. zwischen G dur und E mol; zwischen D dur und H mol; zwischen F dur und D mol; zwischen B dur und G mol, u. s. w. in Ansehung der Anzahl der Kreutze, eine Aehnlichkeit gefunden haben; eben so wie man bemerket hat, daß die beyden primitiven Tonarten C dur und A mol weder Kreutz noch Be haben. Solche zwo Tonarten von beiderley Geschlecht, die bey einem verschiedenen Grundton, aus Tönen gleiches Namens bestehen, und einerley Vorzeichnung haben, werden **Paralleltonarten** genennet; und diese Paralleltonarten sind in Absicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterschieden, wo-

von der oberste Ton die Prime oder der Grundton der harten, und der unterste Ton die Prime der weichen Tonart ist. Z. E. Die kleine Terz sey a — c. Hier enthält der Ton c die harte, und der Ton a die weiche Tonart. Eben so verhält es sich mit e — g, mit d — f, und so weiter.

§. 7.

Die Kreutze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden **wesentliche Versetzungszeichen**; und die andern, die vermittelst der Modulation in ein Tonstück kommen, **zufällige Versetzungszeichen** genennet.

§. 8.

Die Grund- oder Hauptnote einer Tonart wird die **Prime**, oder **Principalnote**, ingleichen **Schluß**- oder **Endnote** ꝛc. genennet. Die Terz, wornach die Tonart characterisiret wird, heisset die **Mediante**; die Quinte die **Dominante**; und die große Septime das **Semitonium der Octave**.

Vierzehntes Capitel.

Von den alten Tonarten, und den acht Kirchentönen.

§. 1.

In den alten Tonarten wird wenig oder nichts heutiges Tages mehr ausdrücklich componiret. Allein die acht Kirchentöne des gregorianischen Gesanges der römisch-catholischen Kirche sind aus ihnen entsprungen. Die Protestanten selbst haben annoch verschiedene aus selbigen gesetzte Lieder; und also kommen diese Tonarten gelegentlich vor, wenn z. E. ein auf diese Art im Choralstyl abgefaßter Gesang figuraliter bearbeitet werden soll, es mag mit der menschlichen Stimme, oder mit Instrumenten geschehen.

§. 2.

Man zählet insgemein zwölf alte Tonarten, **sechs authentische und sechs plagalische.** Da aber allezeit eine authentische und eine plagalische Tonart 1) einerley Endnote, 2) einerley Repercußion und 3) einerley Modulation haben; und der Unterscheid zwischen beyden auf **nichts anderm als der Lage der Melodie** beruhet: so kann man im Grunde nicht mehr als **sechs Tonarten, obwohl zwölf verschiedne Töne,** annehmen. Die sich auf die itzt beschriebene

Art auf einander beziehenden authentischen und plagalischen Töne sind allezeit um den Raum einer aufsteigenden Quinte oder absteigenden Quarte von einander entfernet. Wenn z. E. der authentische Ton in der Octave d e f g a h c d schwebet, so hält sich der darauf beziehende plagalische Ton in der Octave a h c d e f g a, das ist eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer auf.

§. 3.

Aus folgender Tabelle wird man sehen, in was für Octaven eine jede Tonart mit den dazu gehörigen beyden Tönen ihren Sitz hat, und wo die beyden halben Töne liegen.

Erste Tonart in D.

α) Die authentischen Töne.	β) Die plagalischen Töne.
1. Ton, der dorische genannt in der Octave	2. Ton, der unterdorische genannt, in der Octave
d e f g a | a h c d	a h c d | d e f g a

Zweyte Tonart in E.

1. Ton, der phrygische, in	2. Ton, der unterphrygische, in
e f g a h | h c d e	h c d e | e f g a h

Dritte Tonart in F.

1. Ton, der lydische, in	2. Ton, der unterlydische, in
f g a h c | c d e f	c d e f | f g a h c

Vierte

Vierte Tonart in G.

1. Ton, der mixolydische, in	2. Ton, der untermixolydische, in
g a h c d | d e f g	d e f g | g a h c d

Fünfte Tonart in A.

(ist die Regel unsers heutigen A mols, und aller übrigen Moltöne.)

1. Ton, der aeolische, in	2. Ton, der unteraeolische, in
a h c d e | e f g a	e f g a | a h c d e

Sechste Tonart in C.

ist die Regel unsers heutigen C Dur, und aller übrigen Durtöne.

1. Ton, der ionische, in	2. Ton, der unterionische, in
c d e f g | g a h c	g a h c | c d e f g

§. 4.

Will jemand nach zwölf Tonarten zählen, so heißt es 1) dorische, 2) unterdorische, 3) phrygische, 4) unterphrygische, 5) lydische, 6) unterlydische, 7) mixolydische, 8) untermixolydische, 9) aeolische, 10) unteraeolische, 11) ionische und 12) unterionische Tonart. Viele Musiker lassen die alten griechischen Nahmen weg, und bezeichnen die Tonarten blos mit der Zahl, als 1ste Tonart, oder 1ster Ton; 2te Tonart, oder 2ter Ton; und so weiter bis zur 12ten Zahl.

§. 5.

Die Ordnung und Benennung der sechs Endtonarten kann man vermittelst des folgenden Verses am besten dem Gedächtniß einprägen:

Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Ionicusque.

§. 6.

Da einige Töne, z. E. der mixolydische und unterionische, ꝛc. einerley zu seyn scheinen, indem sie die beyden halben Töne zwischen eben denselben Stuffen haben: so hat man, um die Töne genau zu bestimmen, 1) auf die Endnote, und 2) auf die Theilung der Octave, und 3) die Art der Modulation Acht zu haben. Die **Theilung der Octave** ist in jedem ersten Tone einer Tonart, oder, in jedem authentischen Tone **harmonisch**; das ist, sie geschicht **mit der Quinte** oder der **Dominante**, welche ihren Platz in der Mitte erhält. In allen plagalischen Tönen hingegen, oder in jedem zweyten Tone einer Tonart, ist diese **Theilung arithmetisch**; das ist, sie geschicht **vermittelst der Quarte**, und da erhält die Dominante ihren Sitz an den beyden äussersten Enden; die Endnote hingegen bekömmt ihren Sitz in der Mitte, nemlich da, wo der Abschnitt mit der Quarte geschicht. Wenn nun bey der im §. 3. geschehenen Verzeichnung der zwölf Töne, die Theilung der Octave jedesmal durch einen geraden Strich zwischen den Nahmen der Noten angezeiget worden ist, und z. E. diese Theilung in dem mixo-

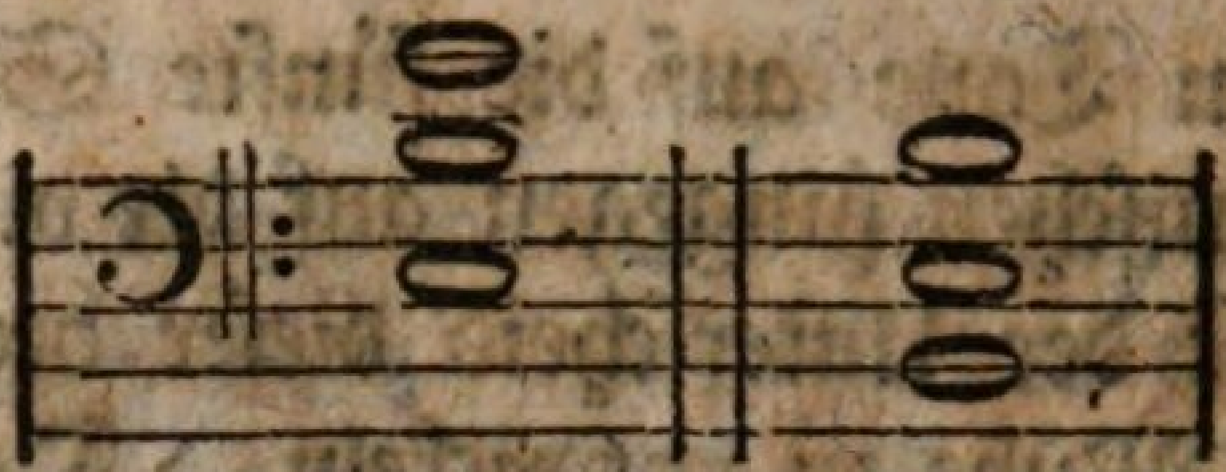
mixolydischen Tone auf die fünfte Stuffe d; in dem unterionischen hingegen auf die vierte Stuffe c fällt: so ist der Unterscheid dieser beyden Töne mit leichter Mühe zu entwickeln. Der mixolydische Ton hat dabey den Ton G zur Endnote seiner Tonart; der unterionische hingegen den Ton C.

§. 7.

Die Gränzen eines jeden Tons sind die Octave der Hauptnote. So wie aber selbige nicht allezeit erreichet werden, so werden sie gegentheils auch oft überschritten.

§. 8.

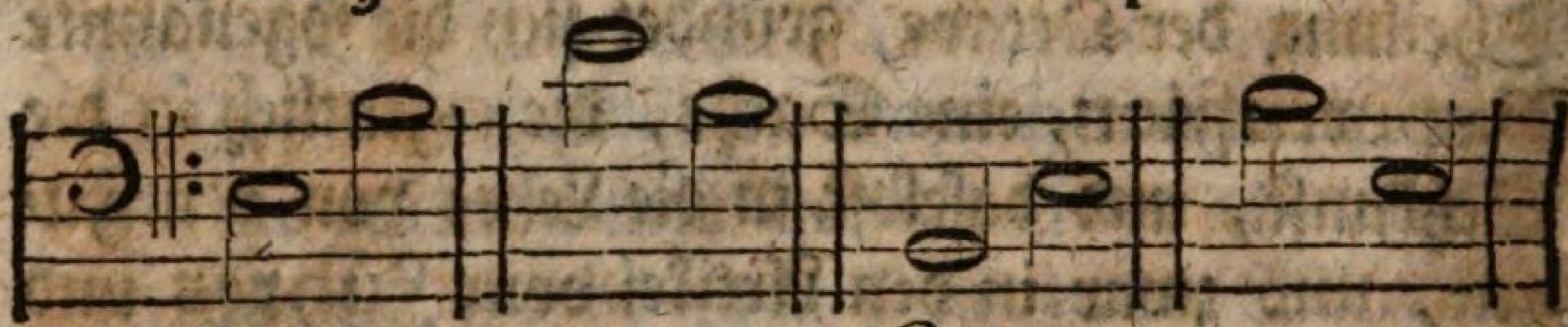
Auf die im vorhergehenden 7. §. beschriebene Theilung der Octave, gründet sich die sogenannte Repercußion, eine Sache, die eigentlich in die Setzkunst, und daselbst in die Lehre von den Fugen, und zwar in den Artikel vom Führer und Gefährten gehöret; wovon ich aber, zu mehrerm Verständniß der auf eben dieselbe Tonart sich beziehenden zween Töne, eine Idee geben will. Zum Exempel, in der zweyten Tonart, und zwar im ersten Ton derselben, d. i. in dem phrygischen, fällt die Theilung der Octave auf h, und in dem zweyten, d. i. in dem unterphrygischen auf e. Wenn nun die für den phrygischen Ton daher entstehende Repercußion auf die Art, wie bey No. 1. pfleget vorgestellet zu werden; und die für den unterphrygischen, wie bey No. 2.



No. 1. No. 2.

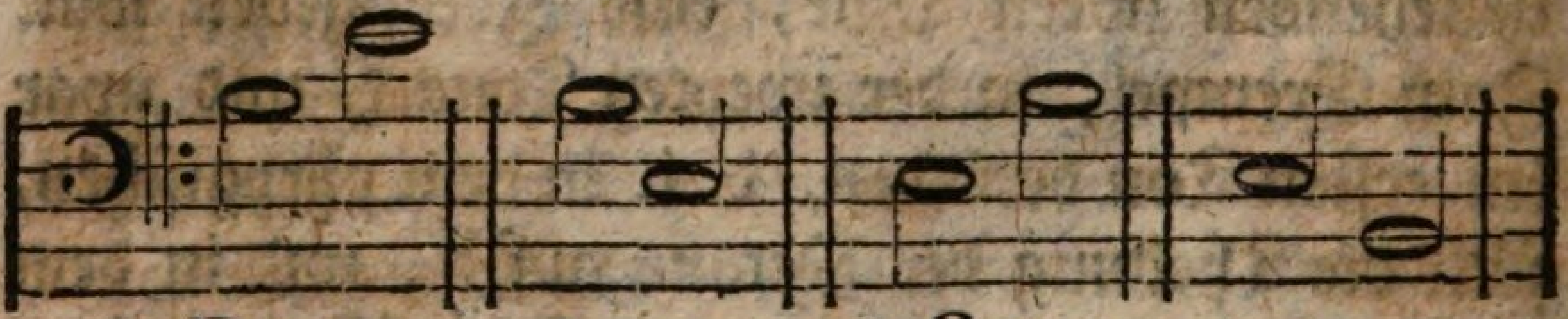
so hat dieses den Verstand, daß, wenn der Gesang des Führers von der Hauptnote der Tonart in die Quinte derselben springet, der Gesang des Gefährten diesen Sprung von der Quinte zur Hauptnote nachmachen muß, wie zwischen No. 3. und 4; und umgekehrt, wenn der Gesang des Führers von der Quinte zur Hauptnote springet, daß alsdenn der Gefährte von der Hauptnote zur Quinte springen muß, wie zwischen No. 5. und 6.

No. 3. No. 4.



Dux. Comes.

No. 5. No. 6.



Dux. Comes.

§. 9.

In **Quirsfelds** Breviario, in **Buttstets** Ut re mi fa, und in **Walthers** Lexico findet man ein Verzeichniß verschiedner geistlichen Lieder, die

die aus den alten Tonarten gesetzet sind. Wenn die Auctores in diesem Verzeichnisse nicht überall einstimmig sind, und z. E. der eine zum hypodorischen Tone zählet, was der andere dem dorischen zueignet: so muß man, den Streit aus einander zu setzen, die alten, ächten und unverfälschten Melodien der Lieder aufzutreiben suchen. Indessen ist an dem Unterscheide zwischen dem ersten und zweyten Tone eines Modi so viel als nichts gelegen; und es ist genug, wenn man nur weiß, zu welchem Endmodo dieses oder jenes Lied gehöret. In Ansehung **der dritten Tonart in F**, das ist, des **lydischen** und **unterlydischen Tons**, so sind in den geistlichen Gesängen der Protestanten davon keine Exempel vorhanden, indem das h überall ins b, mithin die Natur des Modi verändert, und der lydische Ton zu einen **versezten ionischen** geworden. In den Antiphonariis der römischen Kirche mögen noch hin und wieder viele ächte Gesänge aus der reinen lydischen und unterlydischen Tonart verborgen seyn. Ob aber selbige rein ausgeführet werden, und nicht ebenfalls in das ionische Wesen ausgeartet seyn mögen, ist eine andere Frage: indem, wie man aus den alten Scribenten siehet, schon vor zweyhundert Jahren der lydische Gesang dem versetzten ionischen Platz gemacht hat. Wer indessen wahre Exempel davon haben will, findet solche in dem Dodecachord des Glareans in Menge.

§. 10.

§. 10.

Wenn eine Tonart in eine andere Octave, als sie eigentlich hat, **versetzet** werden soll: so muß die natürliche Scala derselben, in Ansehung der Folge der ganzen und halben Töne, aufs genaueste nachgeahmet werden. Wenn z. E. der dorische Ton d e f g a h c d, in die Octave E oder C versetzet werden soll: so muß solches durch e fis g a h cis d e, und c d es f g a b c, geschehen. Die Application ist leicht weiter zu machen.

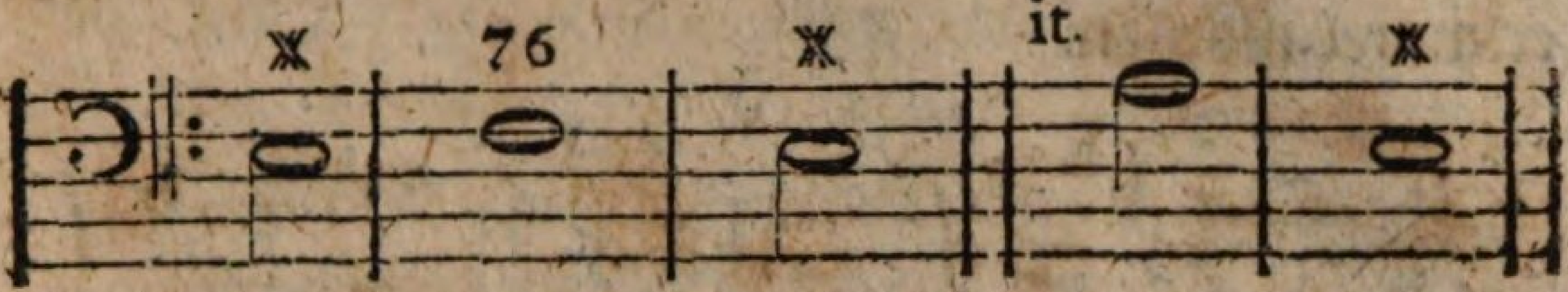
§. 11.

Wenn 1) in einem andern Tone, als in den Tönen d e f g a und c, eine alte Tonart ausgeübet wird; oder 2) wenn in der Octave eines dieser Töne eine Tonart vorkömmt, die in einen andern Ton hingehöret: so muß man nach Anleitung der die Scalam eines solchen versetzten Tons, in ihrer Folge ausmachenden ganzen und halben Töne, untersuchen, was für eine eigentliche Tonart nachgeahmet worden, um die Natur derselben in der in einem andern Tone geschehenden Figural-Bearbeitung des Gesanges nicht zu verfehlen.

§. 12.

Wegen der **zweyten Tonart** in E, das ist wegen des phrygischen Tons in E, und unterphrygischen in H, ist in Acht zu nehmen, daß diese Tonart im geringsten nicht wie unser heutiges E mol,

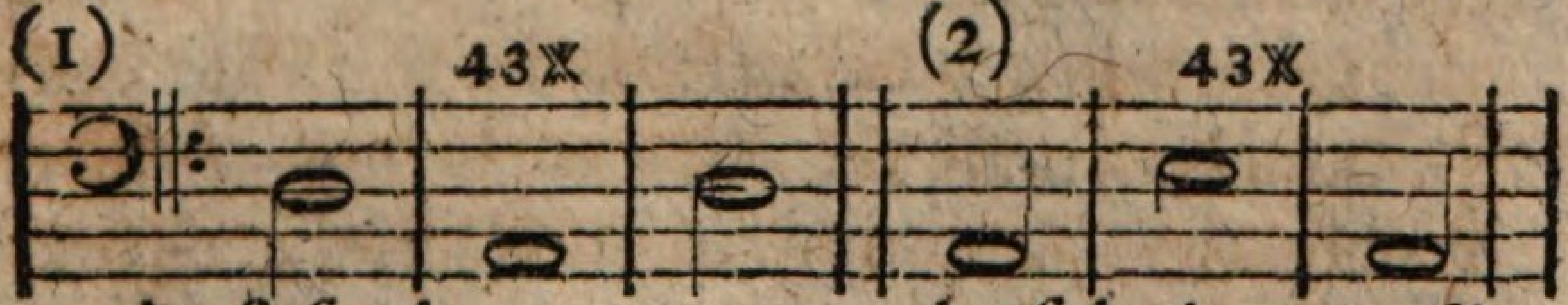
mol, sondern als ein unvollkommener Modus, wie man aus seiner Finalcadenz sehen kann,



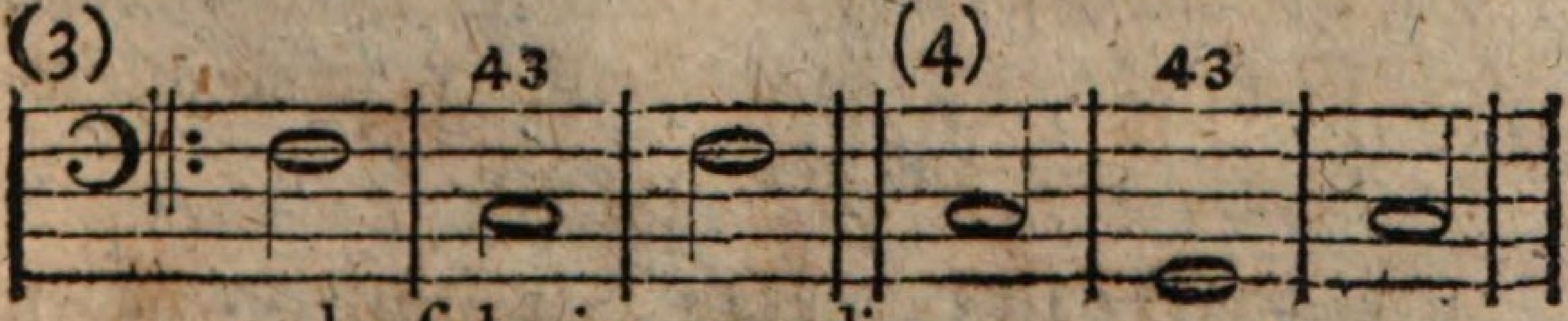
behandelt werden muß.

§. 13.

In Ansehung der **Modulation**, so leiden die alten Tonarten nach der Strenge keine andern Cadenzen, als in solche Töne, die sie in dem natürlichen Umfange ihrer Octave haben, und diese Töne müssen in eben diesem Umfange ihre natürliche Mediante und Dominante haben. Die vornehmsten unter diesen Cadenzen sind diejenigen, die aus den Tönen der harmonischen Trias des Hauptton formiret werden. Z. E. die Clauseln der ersten Tonart, oder des dorischen und unterdorischen Tons, können eigentlich keine andere als folgende seyn.



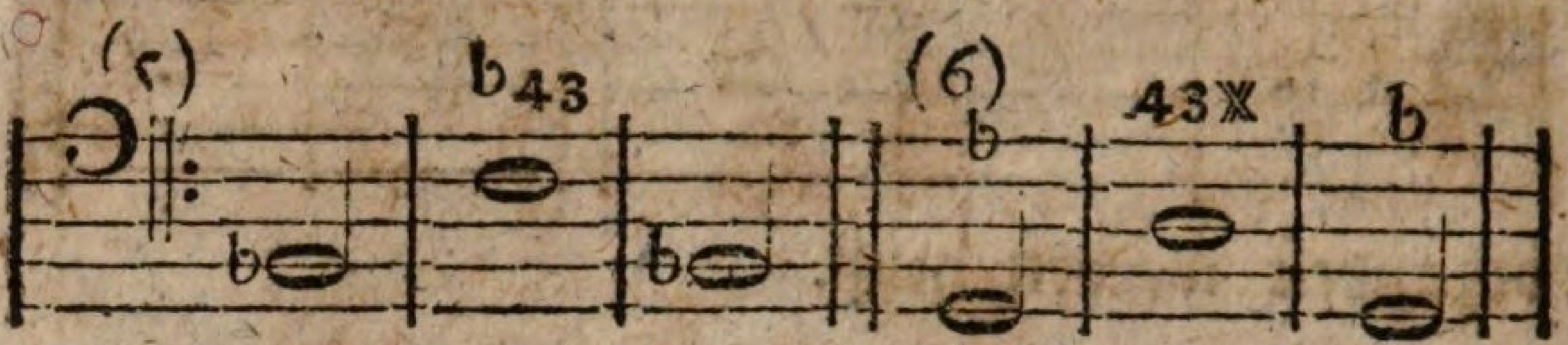
clauſ. final. clauſulæ intermediæ.



clauſulæ intermediæ.

Es

Es ist aber schon lange diese Regel übertreten, und sowohl die folgende Cadenz bey (4) als die bey (5) erlaubet worden.



§. 14.

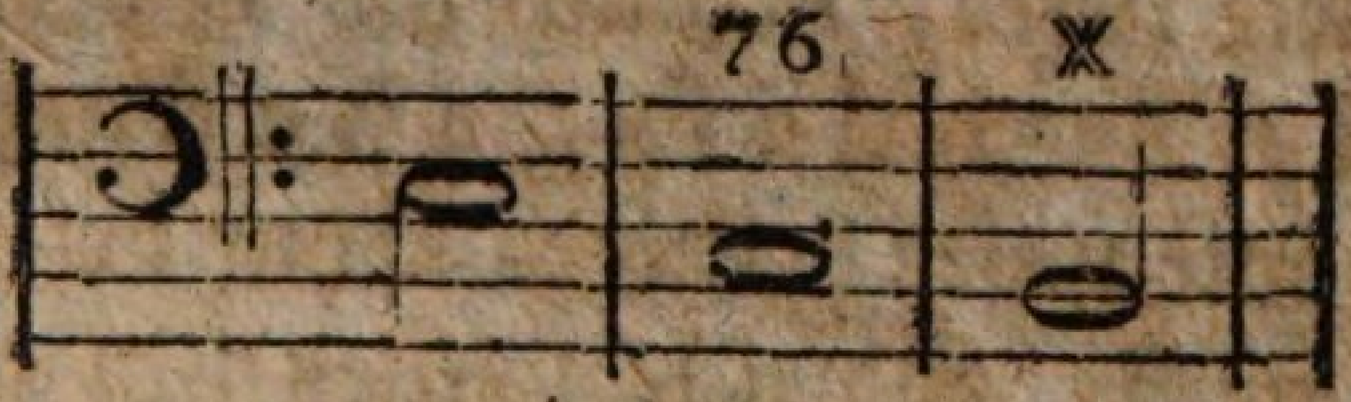
Ich komme anitzo zu den acht Kirchentönen des gregorianischen Gesanges, die aus den itzt erklärten sechs Tonarten, oder wenn man will, zwölf Tönen ihren Ursprung genommen haben.

Der erste und zweyte Kirchenton haben ihren Sitz und ihr Final in D. Der erste ist dorisch, der zweyte unterdorisch. Es wird aber der zweyte gemeiniglich eine Quarte höher, nemlich ins G transponiret. Ob die Tonleiter von diesem G gleich durch die Töne g a b c | c d es f g gehet, so wie unser heutiges G mol: so muß selbige doch so wenig nach der Art von G mol tractiret werden, so wenig die unterdorische Octave a h c d | d e f g a nach Art der aeolischen a h c d e | e f g a tractiret werden darf. Geschicht es, so geschicht es misbrauchsweise, und aus Unwissenheit.

Der dritte und vierte Kirchenton haben ihren Sitz und Final in E. Der dritte ist phry-

phrygisch, der vierte unterphrygisch. Da der Anfang in diesen Tönen nicht allezeit mit der Hauptnote oder der Quinte geschicht, so hat man in selbigen nicht sowohl auf den Anfang, als vielmehr auf den Ausgang acht zu haben. Wenn anstatt des dritten Tons die aeolische Tonart ausgeübet wird: so ist solches falsch, ob es gleich hin und wieder geschicht. Das dis kann in beyden Tönen nirgends anders, als in den clausulis intermediis,

z. E. wenn die oben beschriebene Finalclausel in der Mitte in einem andern Tone nachgemachet wird, als



gebrauchet werden; niemals aber am Ende, wie schon gesaget worden ist.

Der fünfte und sechste Kirchenton haben ihren Sitz und Final in F. Der fünfte ist lydisch, der sechste unterlydisch. Der fünfte Ton wird meistentheils eine Quarte tiefer, nemlich ins C transponiret. Eigentlich sollte er alsdenn durch die Claves c d e fis g a h c gehen, um die Octave f g a h c d e f nachzuahmen; und nicht durch c d e f g a h c. Aber der Misbrauch hat, wie schon oben erinnert worden, die lydische Tonart bereits seit langer Zeit verdorben; und daher kömmt

es,

es, daß der Ton c insgemein, obwohl mit Unrecht, für den fünften Kirchenton ausgegeben wird. Der sechste Ton wird selten transponiret, und aus dieser Ursache wird der Ton F einstimmig für den sechsten Ton erkläret. Das b aber muß nur zufälliger Weise darinnen gebrauchet werden, wenn er ächt behandelt, und nicht dem versetzten unterionischen Ton ähnlich werden soll.

Der siebente und achtt Ton haben ihren Sitz und Final in G. Der siebente ist mixolydisch; der achte untermixolydisch. Der siebente Ton wird insgemein eine ganze Quarte tiefer, neulich ins D versetzet, woselbst er durch d e fis g a h c d gehen; nicht aber wie unser heutiges D dur behandelt werden muß, obgleich solches hin und wieder misbrauchsweise geschiehet. Die Ursache warum der Ton D mit der grossen Terz von Unwissenden für den siebenten Kirchenton ausgegeben wird, ist aus dem vorigen leicht zu errathen. Der achte Ton muß, wenn er aus dem G ins F, und also eine Secunde tiefer versetzet wird, wie hin und wieder geschicht, mit den Tönen f g a b c d es f, aufs pünctlichste nachgeahmet werden, damit ein untermixolydischer, und kein transponirter ionischer Ton heraus komme.

Funfzehntes Capitel.

Von der Transposition im Singen.

§. 1.

Transponiren heißt allhier einen Gesang aus dem Umfange derjenigen Höhe oder Tiefe, worinnen er componirt worden, entweder wirklich, oder nur in Gedanken in einen andern Umfang versetzen. Auf die erstere Art transponirt z. E. ein Sopranist, wenn er ein für den Tenor gesetztes Stück eine Octave, Septime oder Sexte ꝛc. höher singet; auf die andere Art aber, wenn er ein Stück zwar in dem Umfang der Höhe, worinnen es gesetzet worden, singet, z. E. in dem E dur; solches aber unter einer andern Benennung von Noten, z. E. in der Vorstellung von G dur, verrichtet.

§. 2.

Man mag wirklich oder in Gedanken transponiren, so wird die Käntniß der verschiednen Schlüssel, doch nicht mehr als einer fünffachen Stellung derselben, für den Sänger erfordert. Der Sänger hat in dem Puncte der Transposition einen grossen Vortheil vor dem Spieler, als welcher letztere 1) alle sieben Versetzungen der Schlüssel inne haben muß; und 2) in allen Fällen, wo er in Gesellschaft anderer Instrumente

spielet, seinen bestimmten Schlüssel hat, da dem Sänger hingegen in vielen Fällen die Wahl des Schlüssels und des Tons bleibt. Endlich schadet die Transposition des Sängers im geringsten nicht der Reinigkeit der Zusammenstimmung; da die Instrumentalversetzung sehr oft selbige verdirbet, wenn z. E. eine Orgel nicht gleichschwebend temperirt ist, und der Organist um einen ganzen oder halben Ton transponiren muß. Wie accordiret da z. E. G dur und As dur zusammen?

§. 3.

Wenn die Transposition wegen der Erlernung der vielen Schlüssel, und gewisser andern Dinge schwer ist: so ist es, wie die Erfahrung lehret, gewiß nicht weniger schwer, nach vielen Kreutzen und Been zu singen, insbesondere in vielstimmigen, mit Syncopationen angefüllten Singstücken, und doch festen Ton zu halten. Mir kömmt indessen die Transposition noch immer als das geringste Uebel vor, obgleich der Vocaltransponist nicht ohne alle Kreutze oder Been davon kommt. Er muß, wenn er nicht mehrere als fünferley Versetzungen der Schlüssel kennen will, wenigstens nach zwey Kreutzen oder zwey Been singen können; und also überhaupt in den fünf harten Tonarten C, G, D, F und B; und in den fünf weichen A, E, H, D und G fertig seyn. Die fünf Schlüssel, welche man mit der Känntniß dieser zehn Töne verbinden muß, sind, wie schon oben gesaget worden, 1) der F Schlüssel

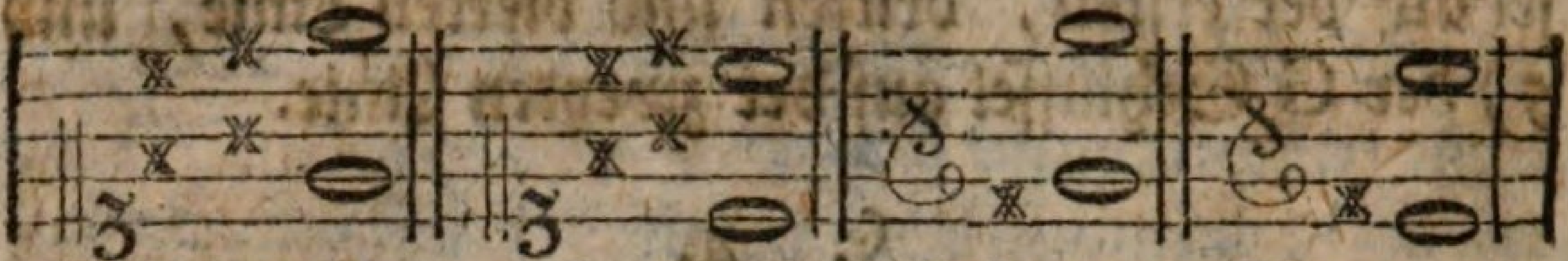
sel auf der vierten Linie; 2) 3) 4) der C Schlüssel auf der ersten, dritten und vierten Linie, und 5) der G Schlüssel auf der zweyten Linie.

§. 4.

Vermittelst der Hülfe eines dieser Schlüssel, werden alle mit mehrern als zwey Versetzungszeichen versehene Tonarten in eine von den zehn bekannten, nemlich in C, G, D, F oder B dur; und in A, E, H, D oder G mol transponiret. Ich gebe ein Exempel. Der vorgelegte Gesang sey aus dem *E* **dur**, **oder** *Cis* **mol**, zween Töne, die mit vier Kreuzen, nemlich mit fis, cis, gis und dis vorgezeichnet werden. In welche leichtere Töne lassen sich dieselben versetzen? Da man aus Ursachen, die hernach werden vorgebracht werden, nicht bequem aus dem Kreuz ins Be transponiren kann: so bleiben uns für E dur keine andere Töne als C G und D; und für Cis mol keine andere als A E und H mol übrig.

1) Wenn nun das Tonstück für den **Diskant** in dem C Schlüssel auf der ersten Linie zu Papier gebracht worden ist: so kann selbiges nicht bequemer als ins G dur, und ins E **mol** versetzet werden; und da muß der Sänger dem C Schlüssel, den G **Schlüssel** **auf der zweyten Linie** in Gedanken substituiren, als:

E dur. Cis mol. G dur. E mol.

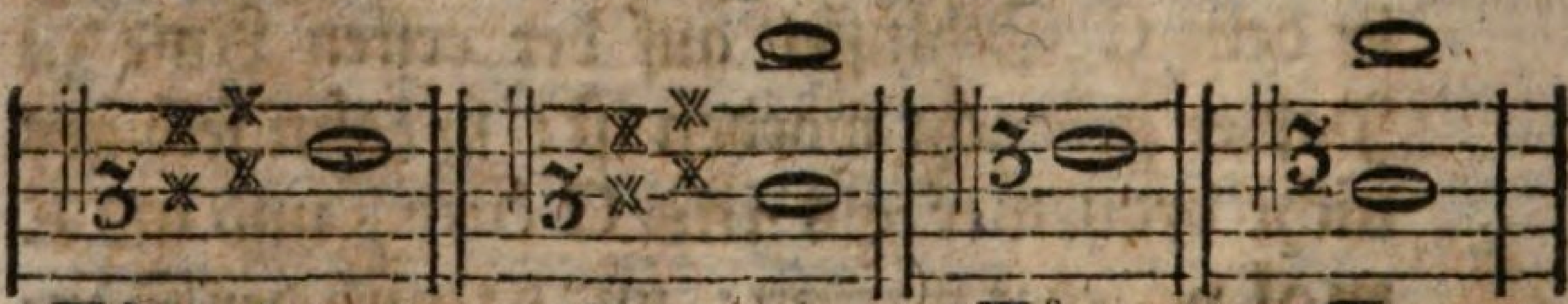


Töne des vorgelegten Stückes. Töne der Transposition.

Ins C dur und A mol können wir nicht transponiren, weil wir den C Schlüssel auf der zweyten Linie nicht wissen. Den Gesang ins D dur und H mol zu versetzen, ist schwerer als solches ins G dur und E mol zu thun; und hernach ist uns der dazu nöthige F Schlüssel auf der dritten Linie unbekannt. Also bleiben uns hier keine andere Töne als G dur und E mol übrig.

2) Das vorhergehende für **den Alt** in dem C Schlüssel auf der dritten Linie concipirtes Tonstück wird, vermittelst der Vorstellung des C **Schlüssels auf der vierten Linie**, ins C **dur** und A **mol** versetzet, als:

E dur. Cis mol. C dur. A mol.

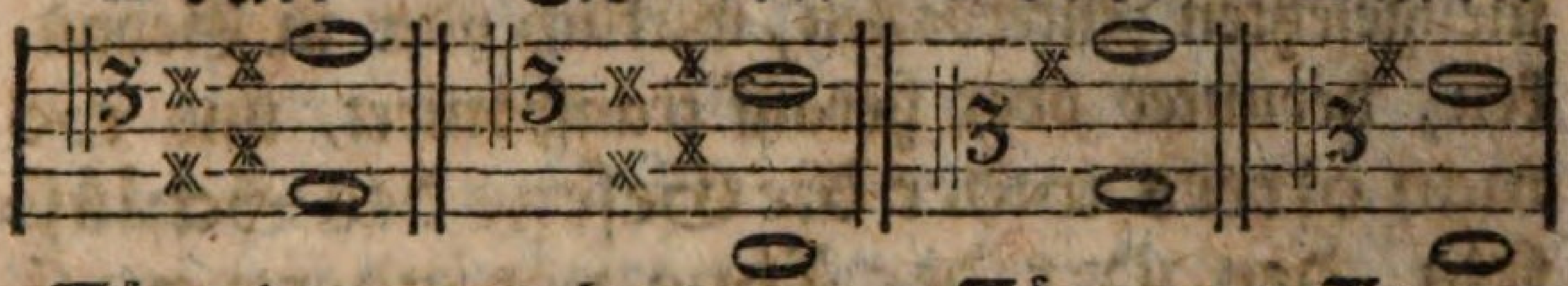


Töne des vorgelegten Stückes. Töne zum Transponiren.

Wenn man sich den G Schlüssel auf der zweyten Linie einbildet, so kann auch E dur ins D **dur**, und Cis mol ins **H mol** versetzet werden.

3) Der im C Schlüssel auf der vierten Linie concipirte **Tenor** wird in den C **Schlüssel auf der dritten Linie** in Gedanken verwandelt, und das Stück alsdenn in eben diejenigen Töne, nemlich ins G dur und E mol versetzet, da es der **Diskant** versetzet hat, als:

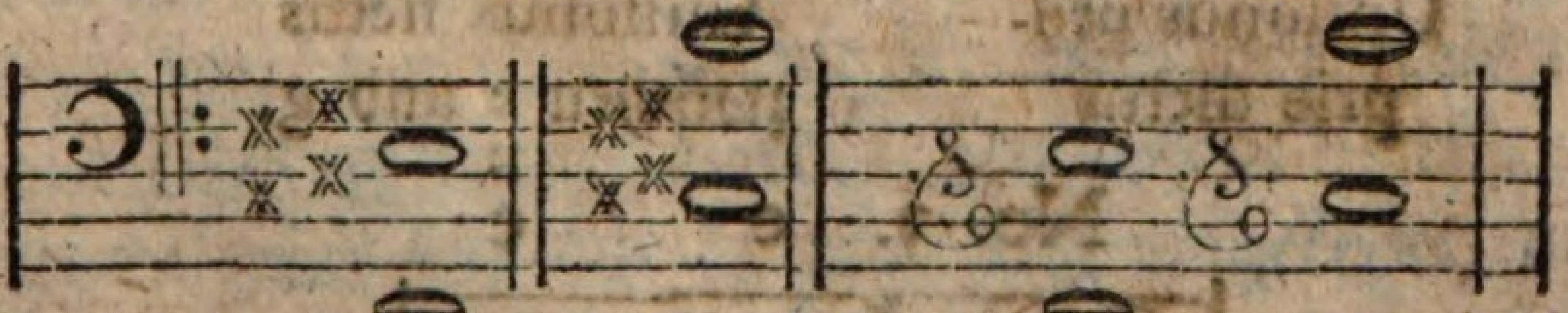
E dur. Cis mol. G dur. E mol.



Töne des vorgelegten Stückes. Töne zum Transponiren.

4) Der für den Baß gebrauchte F Schlüssel auf der vierten Linie wird bey der Transposition in den G **Schlüssel auf der zweyten Linie**, und mithin E dur und Cis mol, so wie beym **Alt**, in C dur und A mol verwandelr, als

E dur. Cis mol. C dur. A mol.



Töne des vorgelegten Stückes. Töne zum Transponiren.

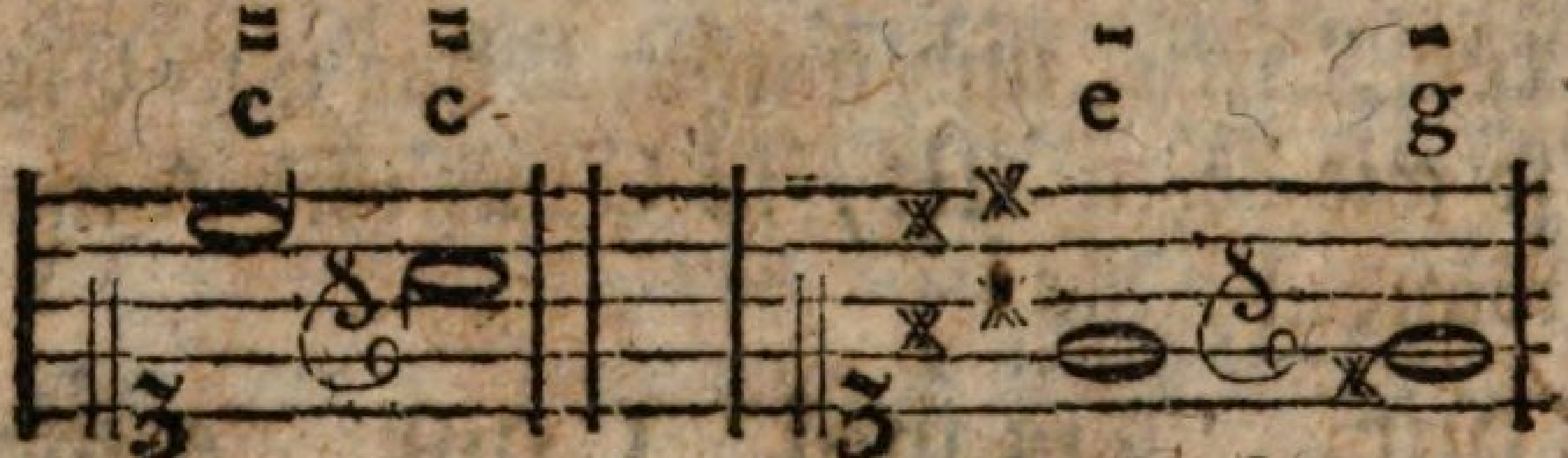
Die Application auf andere Töne und ihre Transposition ist leicht zu machen.

§. 5.

Wenn man mit Beybehaltung eben desselben Tons und seiner Höhe, einen Gesang aus einem

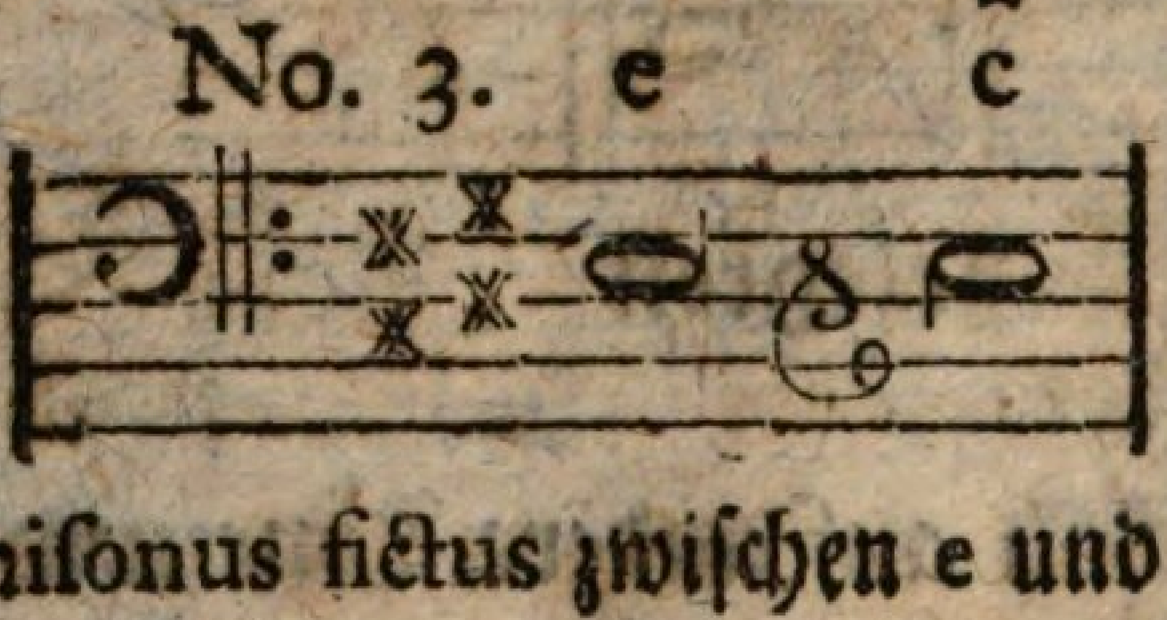
Schlüssel in den andern schreibet, wie die Notisten zur Bequemlichkeit einiger Liebhaber zu thun gewohnt sind: so findet bey dieser Transposition überall das Verhältniß eines eigentlichen Einklanges Statt, z. E. No. 1. Bey dem Transponiren im Singen hingegen, wo man eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Septime oder Octave, und zwar entweder in einfachen oder zusammengesetzten Intervallen, wirklich oder in Gedanken, herunter oder herauf transponiret, und wo man öfters **wider die Gesetze des Schlüssels, den Ort der Töne verändern muß,** hat nichts anders als ein **erdichteter Einklang** (unisonus fictus oder suppositus) Platz, z. E. wie bey No 2. 3.

No. 1. No. 2.



Unisonus proprie dictus. Unisonus fictus zwischen e und g.

No. 3.



Unisonus fictus zwischen e und c

Der erdichtete Einklang findet auch da Platz, wo man aus eben derselben Partie, und mit Beybehaltung des Schlüßels, den Gesang eine Octa-

ve höher oder tiefer singet, z. E. wenn ein im $\bar{\bar{g}}$ gesetztes Diskantstück von dem Tenor in der absteigenden Octave dieses $\bar{\bar{g}}$, nemlich im $\bar{g}$ gesungen wird. Da machen die Octaven $\bar{\bar{g}}$ - $\bar{g}$ einen erdichteten Einklang. Die Application von allem diesen ist leicht weiter zu machen.

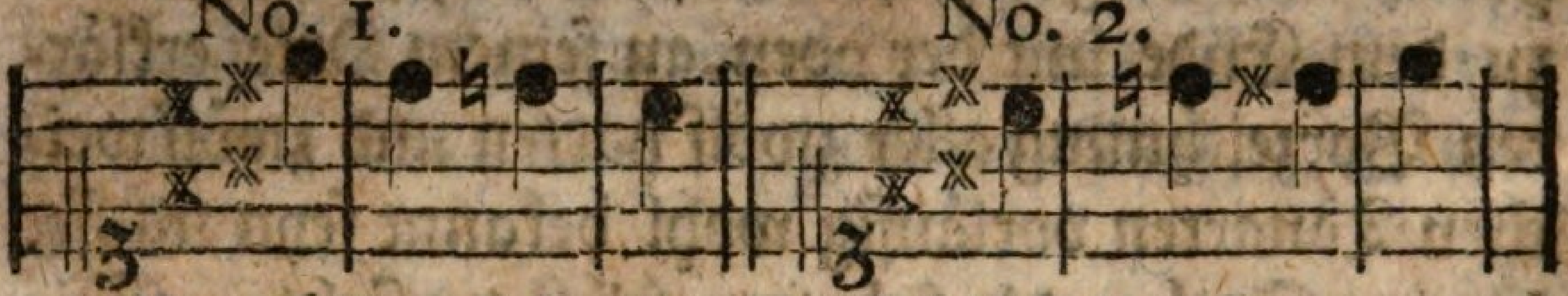
§. 6.

Daß man überall aus der weichen Tonart in eine andere weiche, und aus der harten, in eine andere harte; nicht aber aus einer weichen in eine harte, oder umgekehrt, transponiren; und daß man zu dem Ende mit der oben an seinem Orte erklärten Vorzeichnung aller zwölf harten und zwölf weichen Tonarten vorläufig wohl bekannt seyn müsse, ist eine Sache, die sich von selbst versteht. (Die Wörter **hart** und **weich**, werden in dem Verstande genommen, den sie bey unsern heutigen beyden Tonarten überall haben; und nicht in dem Verstande, da sie bey den Alten genommen wurden, und in welchem alles was mit Been vorgezeichnet war, **mol**; und was mit Kreutzen vorgezeichnet war, **dur** genennet ward. In diesem Verstande konnte man aus dur in mol, und umgekehrt, aus mol in dur transponiren.)

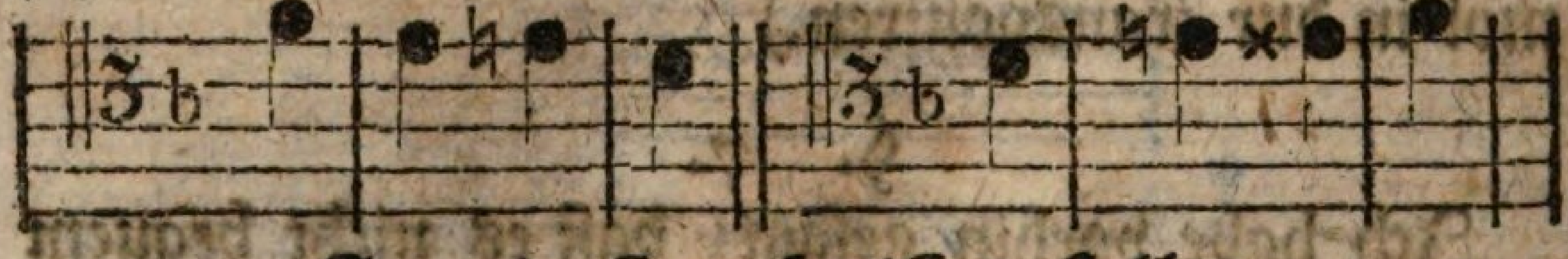
§. 7.

Ich habe vorhin gesagt; daß es nicht bequem ist vom b ins ✕, oder vom ✕ ins b zu versetzen, und dadurch zu erkennen gegeben, daß es leichter ist, vom ✕ ins ✕, oder vom b ins b zu versetzen.

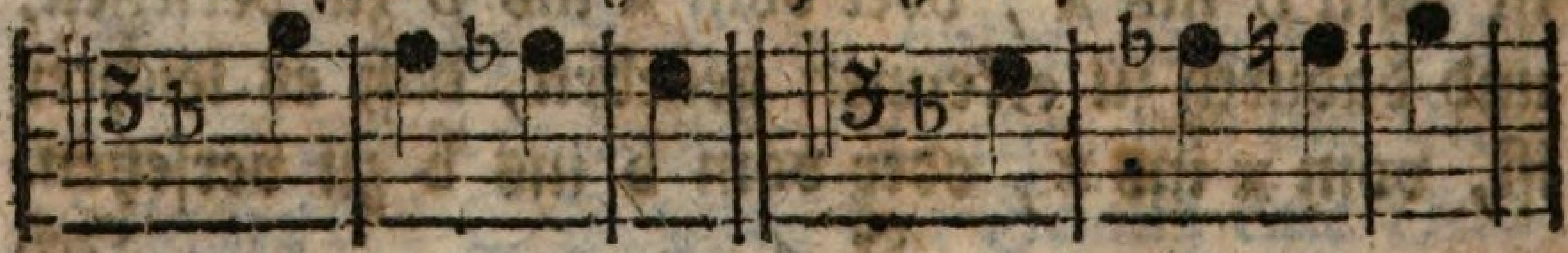
Ich füge itzo hinzu, daß die Versetzung vom × ins × annoch leichter ist, als die vom × in die natürliche Tonarten C dur und A mol. Die Ursache, warum die Transposition in gleiche Zeichen leichter ist, liegt darinnen, weil die drey Versetzungszeichen mit der Vorzeichnug der Töne keinen Widerspruch machen. Hingegen, wenn man in ungleiche Zeichen transponiret, so entstehet zwischen der Vorzeichnung und den Versetzungszeichen ein Widerspruch. Ich will die Sache mit Exempeln erläutern. Man setze den Gesang bey



Man bilde sich den G Schlüssel auf der zweyten Linie, mit einem Kreutze zur Vorzeichnung, ein, und man wird finden, daß die Versetzungszeichen ihr ordentliches Amt behalten. Man concipire hingegen den C Schlüssel auf der vierten Linie, mit einem b in der Vorzeichnung. Bekömmt da das Bequadrat nicht ein Amt, welches es vermöge seiner Einsetzung nicht haben sollte? Man sehe:

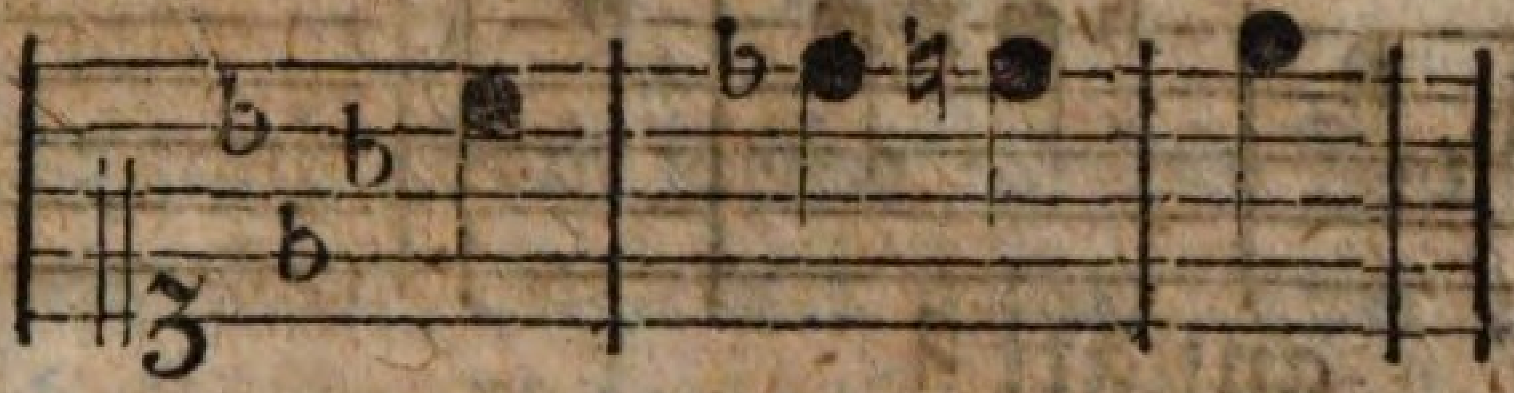


anstatt daß es heissen sollte



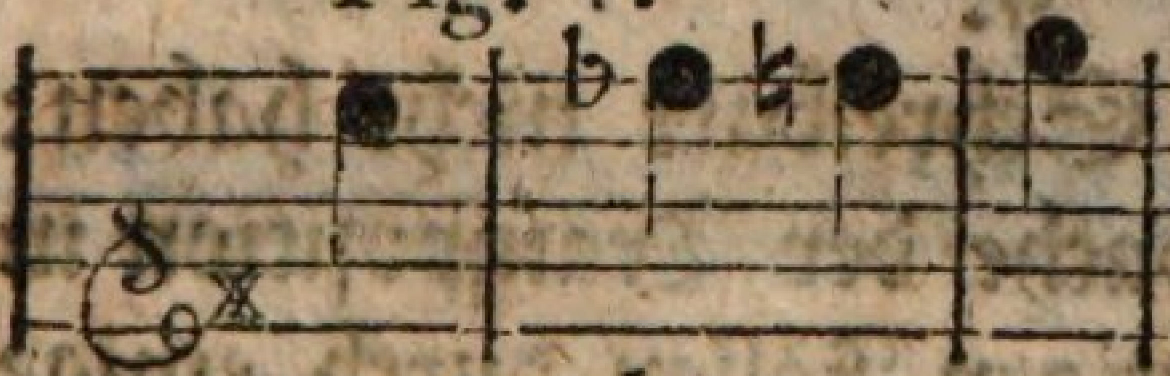
Wenn

Wenn man vermittelst des C Schlüssels auf der zweiten Linie die Exempel bey No. 1. und 2. in C versetzen will, so findet sich eben die Ungleichheit, die sich allhier in F befindet. Ich gebe ein ander Exempel.



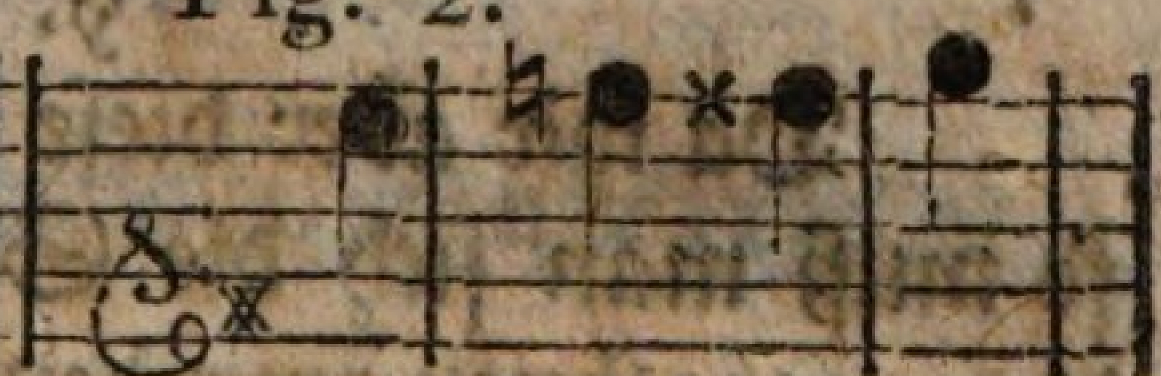
Man bilde sich, dieses zu transponiren, den G Schlüssel auf der zweyten Linie mit der Vorzeichnung von fis ein. Da thut weder das b, noch das ♮, das was jedes thun soll. Die Zeichen sind untereinander verwechselt worden. Denn natürlicher Weise soll dieser Gesang wie bey Fig. 2., nicht aber wie bey Fig. 1. geschrieben werden.

Fig. 1.



unrecht.

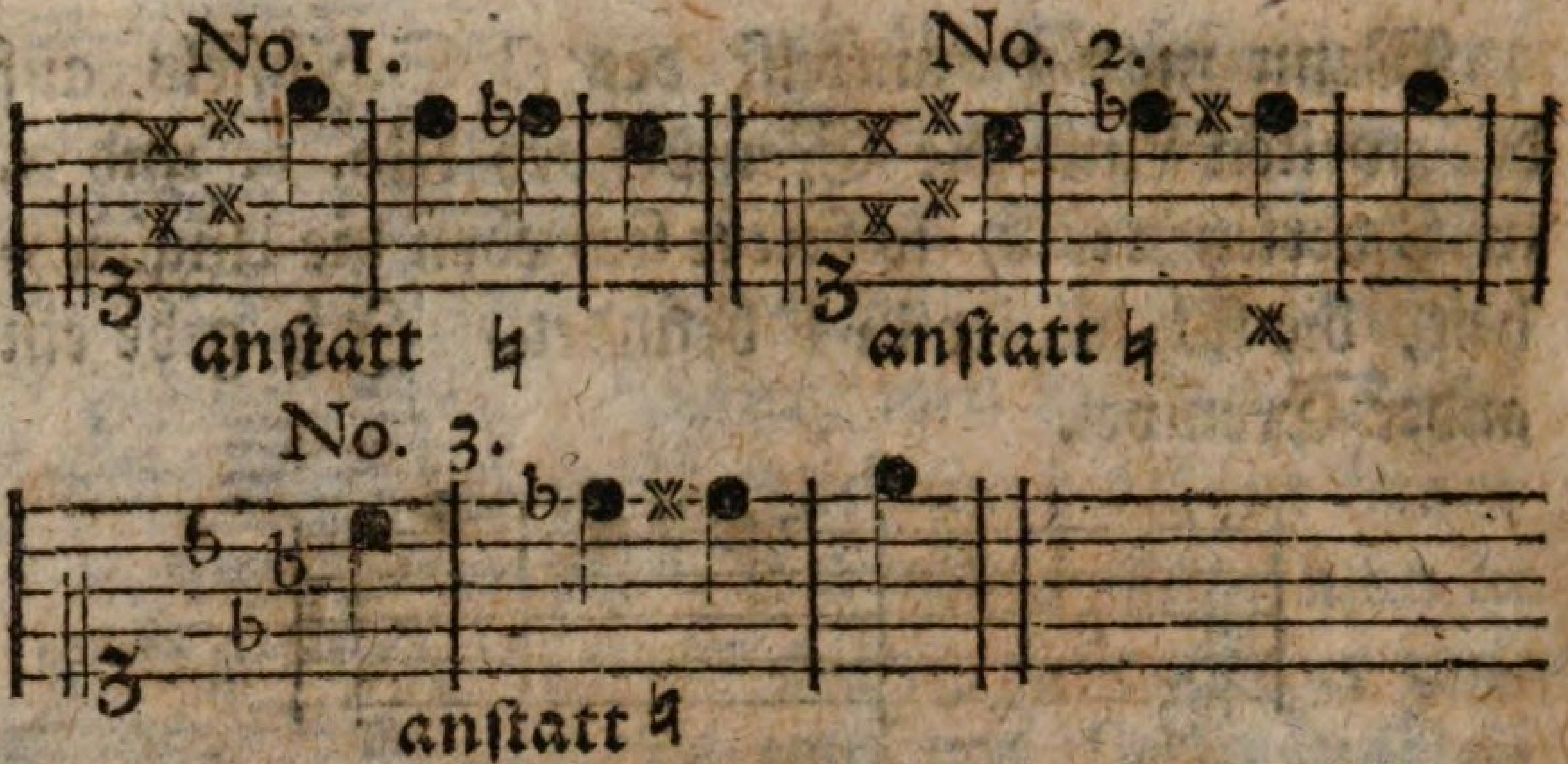
Fig. 2.



recht.

§. 8.

Die vorhergehenden Verwechselungen der Zeichen rühren von nichts anderm als von dem Bequadrat her. Denn wenn wir nichts anders als Kreutze und Been gebrauchten: so könnte man so leicht aus dem b ins ✕, oder dem ✕ ins b als in gleiche Zeichen transponiren. Ich gebe ein Exempel.



Ich muß gestehen, daß mir diese Schreibart, weil ich ihrer nicht gewohnt bin, so wenig als vielen andern schmecken will. Indessen ist sie unstreitig zur Transposition, sowohl im Singen als Spielen bequemer als die andere, wie aus der Probe erhellen wird, man mag nun aus dem × ins b, oder umgekehrt aus dem b ins ×, transponiren.

§. 9.

Da wir aber diese Schreibart nicht haben: so muß man sich die Sache der Transposition in den angegebnen zweydeutigen Fällen durch einige Regeln leichter zu machen suchen. Diese Regeln sind:

1) **Daß, wenn man aus dem × ins b versetzet,**

α) das zufällige Kreuz so viel als ein Bequadrat; und

β) das zufällige Bequadrat so viel als ein Be gilt.

2) **Daß, wenn man aus dem b ins × versetzet,**

α) das

α) das zufällige Be so viel als ein Bequadrat; und

β) das zufällige Bequadrat so viel als ein Kreutz gilt.

§. 10.

Wer nach allem diesen an der Transposition im Singen kein Belieben findet, der muß sich durch anhaltende Uebungen, von allen Tönen und Tonarten, sie mögen so viele Kreutze oder Been in der Vorzeichnung führen als sie wollen, Meister zu machen suchen. So lange indessen die Instrumental-Transposition auf vielen Orgeln annoch nöthig ist, so elend es auch insgemein mit der Wirkung davon ablauft: so lange dauern die im vorhergehenden §. gegebnen Regeln von der Versetzung in ungleiche Zeichen.

Sechzehntes Capitel.

Von gewissen in der musikalischen Schreibkunst gewöhnlichen Zeichen.

Selbige sind

1) das große **Wiederholungszeichen**, welches insgemein auf die Art, wie bey Fig. 1. gemachet wird, und welches anzeiget, daß der vorhergehende Theil des Tonstücks

stücks noch einmal gesungen oder gespielet werden soll.

2) Das **kleine Wiederholungszeichen**, welches nur die Wiederholung etlicher Tacte aus einem Teil bemerket. Der Tacttheil, bey welchem diese Wiederholung angehen soll, wird mit einigen Puncten hinterwärts, und derjenige, wo diese Wiederholung zu Ende ist, mit eben so vielen Puncten vorwärts bezeichnet. Fig. 2. Oefters schreibt man das Wörtchen *bis* dazu. Man bedienet sich des kleinen Wiederholungszeichens nur insgemein aus Bequemlichkeit, wenn man nicht Lust hat, ein Ding zweymal zu schreiben; oder zur Ersparung des Raums, wenn es an Papier fehlt.

3) Der **Rückweiser**, wird auf verschiedne Art gemacht, z. E. wie bey Fig. 3. und der Ausführer wird mit selbigem von der Note, wobey er stehet, auf eine andere vorhergehende, die ein ähnliches Zeichen hat, zurückgewiesen, um bey dieser wieder anzufangen. Oefters werden die Wörter *al segno*, auch wohl ein Custos hinzugefüget. Wenn man sich in Fugen und Canons des Zeichens des Rückweisers bedienet, um den Eintritt der Folgestimme anzuzeigen: so wird es alsdenn das **Sequenszeichen**, oder der **Stimmzeiger** genennet.

4) Der **Custos**, oder der **Notenzeiger**, Fig. 4. bemerket am Ende einer vorhergehen-

henden Notenzeile die Stuffe der ersten Note, womit die folgende Notenzeile anfängt.

5) Die **Wiederholungsstriche**, deren man sich bedienet, wenn in einem Singstücke ein paar vorhergehende Worte wiederholet werden sollen. Fig. 5. Die Alten pflegten in diesem Falle ein i und Jota, als ij, oder den Buchstaben y ebenfals zu gebrauchen. Heutiges Tages schreibet man insgemein alles was wiederholet werden soll, mit Buchstaben aus, um keinen Misverstand zu veranlassen.

6) Die **Dehnungsstriche**, deren man sich bedienet, wenn in einem Singstücke, über einem Vocal eine Passage, oder auch nur eine kurze Schleifung angebracht wird. Fig. 6. In dem letztern Falle pfleget auch über die Noten, welche zu der Sylbe gehören, ein so genannter **Schleifbogen** gesetzet zu werden.

7) Das **Schlußzeichen** wird wie das große Wiederhohlungszeichen, jedoch mit einem oben und unten hinzugefügten punctirten Halbzirkel geschrieben. Fig. 7. (a) In Singarien mit einem Da capo, und in ähnlichen Sätzen, die aus zween Haupttheilen bestehen, wovon der erste nicht eher wiederholet werden soll, als bis der andere auch executirt geworden, lässet man die Puncte von den beyden Strichen weg und schreibt dafür

das

das Wort Fine (das Ende) dabey. Fig. 7. (b).

8) **Die Stoßpuncte.** Vom Abstoßen der Noten ist oben gehandelt worden. Selbiges anzuzeigen, setzet man über die Noten entweder Puncte oder kleine Striche. Fig. 8.

9) **Der Schleifbogen.** Hievon ist bey 6) schon genug gesagt worden.

10) **Der Schleifbogen mit den Stoßpuncten,** wodurch das Tragen der Stimme bezeichnet wird. Fig. 9.

11) **Der Halbzirkel mit einem Punct in der Mitte,** der schon bey 7) vorgekommen, wird annoch zur Bezeichnung einer Fermate, Fig. 10. und einer Cadenz Fig. 11. gebraucht. Der punctirte Halbzirkel von dieser Art wird mit einem Namen das Aufhaltungszeichen genennet.

Vorstellung der vorhergehenden Zeichen zu Papier.

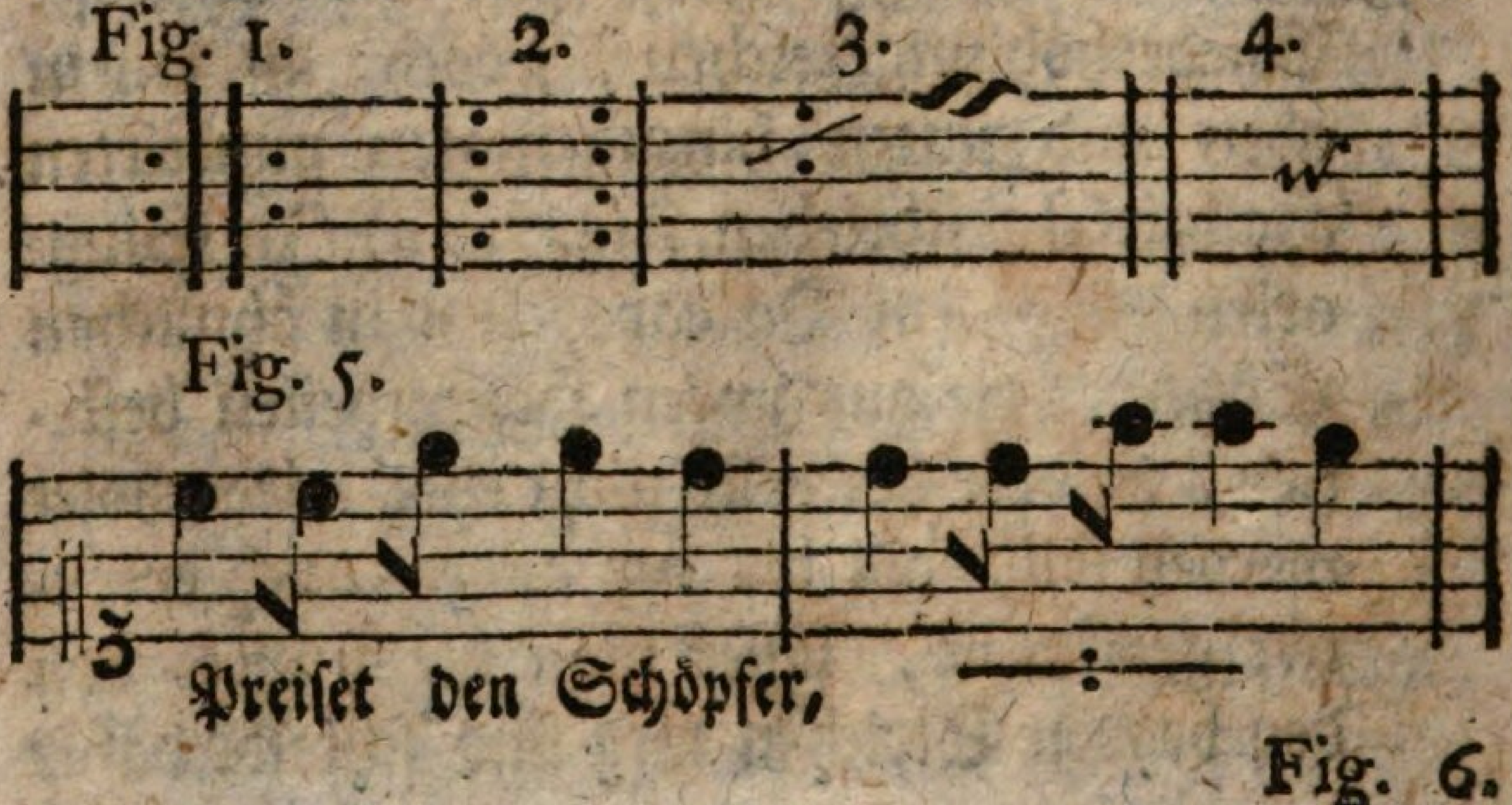
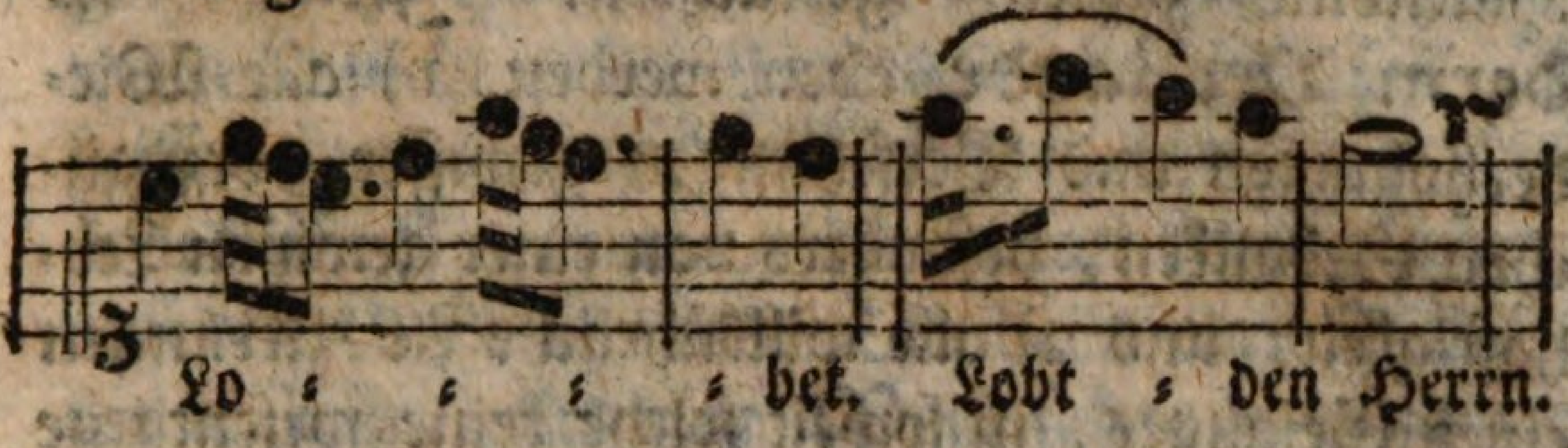
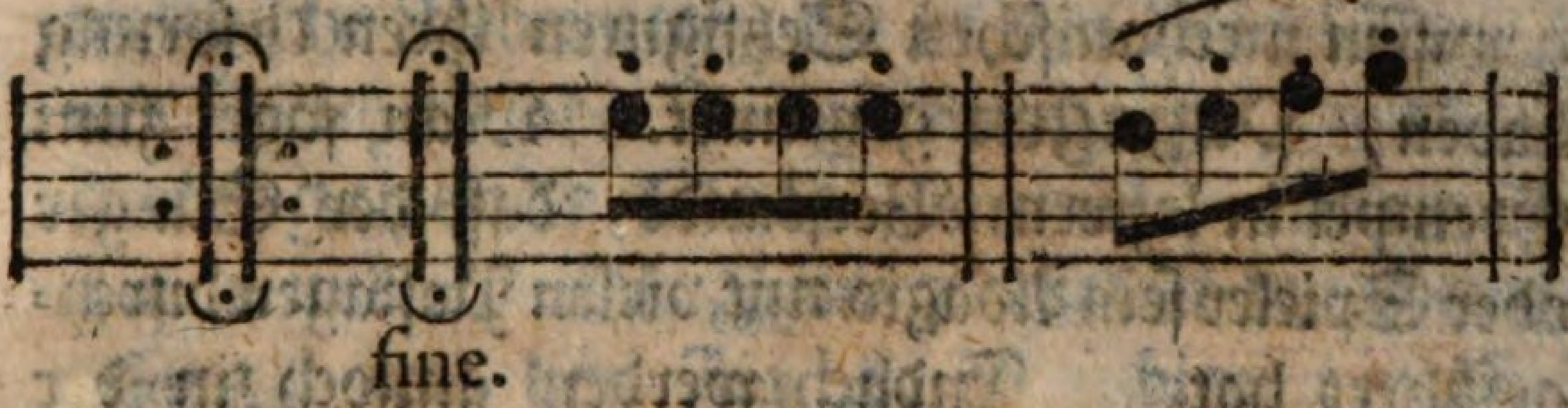


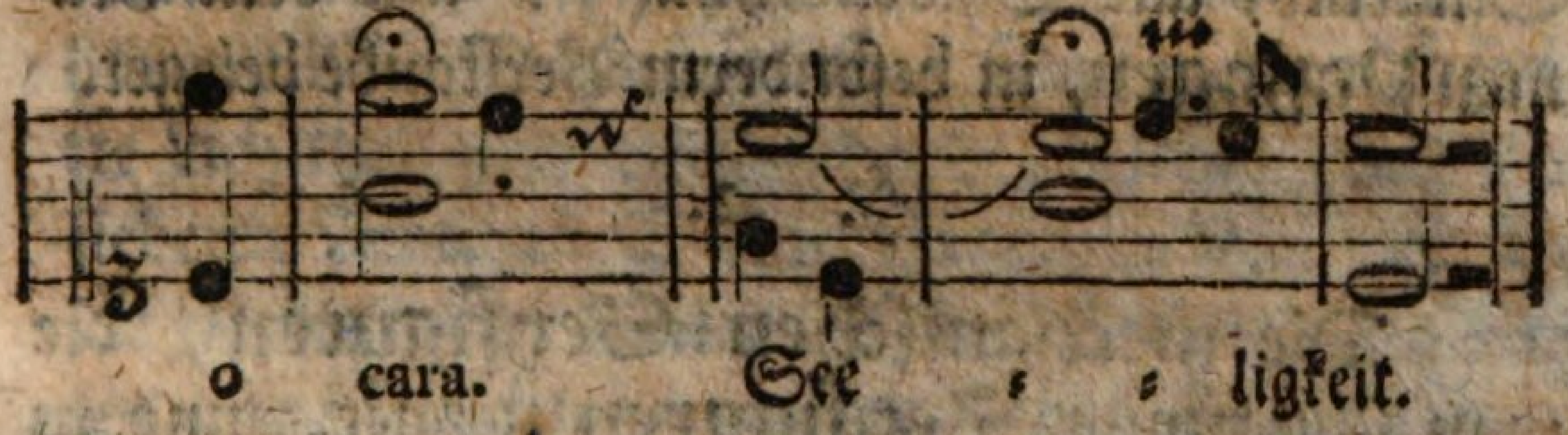
Fig. 6.



7. (a) (b) 8. 9.



10. 11.



Siebenzehntes Capitel.

Von den Paßagen.

§. 1.

Das Wort Paßage bezeichnet in allgemeinem Verstande jeden musikalischen Gedanken ohne Unterscheid, oder jede Art des Schwunges in der Tonführung, man mag diese entweder nach der Melodie allein, oder nach der dabey zum Grunde liegenden Folge von Har-

Harmonie zugleich getrachten. In besonderm Verstande aber werden 1) alle Wiederholungen und Versetzungen gewisser vorzüglichen Gedanken, besonders von einer gewissen Lebhaftigkeit; und 2) alle willkührliche Auszierungen eines Gesanges, in soweit solche keine wesentliche Sing- oder Spielmanieren sind, sondern aus gewissen mechanischen Setzfiguren ihren Ursprung haben, **Paßagen** genennet. Man saget zum Exempel in lezterm Verstande, daß der Sänger oder Spieler sein Adagio mit vielen Paßagen durchgeführet hat. Endlich werden annoch in der Singkunst alle Sylbendehnungen mit dem Namen **Paßagen**, in besonderm Verstande beleget.

§. 2.

Die **mechanischen Setzfiguren**, die man schlechtweg **Setzfiguren** nennet, und in deren Anwendung auf einen gewissen Affect, die **rhetorischen Setzfiguren** ihren Grund haben, nehmen entweder aus der Zusammenziehung oder der Verkleinerung der Tacttheile ihren Ursprung. 1) Wenn die **Zusammenziehung** sich über einige Tacttheile, oder gar über einige Tacte erstrecket: so entstehet daraus diejenige Setzfigur, die man eine **Haltung** nennet. Fig. 1. 2) Bey der **Verkleinerung** heißt die verkleinerte Note die **Hauptnote des Gesanges**, und alle übrige Noten, in welche diese verkleinert wird, heissen **Nebennoten**. Wenn diese Nebennoten in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind:

so

so heissen sie **harmonische Nebennoten**; und wenn sie nicht in der Harmonie enthalten sind, so heissen sie **melodische Nebennoten**. 3) Eine melodische Nebennote, die anstatt der Hauptnote auf den Anschlag eines Tacttheils oder Tactgliedes ꝛc. fällt, wird eine **Wechselnote** genennet. 4) Jede harmonische Nebennote, ingleichen jede melodische Nebennote, die in den Nachschlag eines Tacttheils oder Tactgliedes ꝛc. fällt, wird eine **durchgehende Note** genennet. Man sehe Fig. 2 und 3. Die Figur 3. enthält den Grundgesang; und bey Fig. 2. ist selbiger dergestalt verkleinert worden, daß das zweyte Achttheil eine harmonische Nebennote ist. Das vierte und sechste Achttheil sind durchgehende Noten, und das siebente Achttheil ist eine Wechselnote. 5) Da die Nebennoten kleiner als die Tacttheile seyn müssen: so ist leichte zu erachten, daß kein Tacttheil gegen den andern eine melodische Wechselnote, oder durchgehende melodische Note abgeben kann. Von dem was harmonisch geschehen kann, ist nicht die Rede. 6) Sowohl die Wechselnoten, als die durchgehenden melodischen Noten, müssen ordentlicher Weise stuffenweise, und nicht sprungweise mit der Hauptnote verbunden werden. 7) Die Verkleinerung des Gesanges findet in allen Stimmen statt.

Fig. 1. 2.

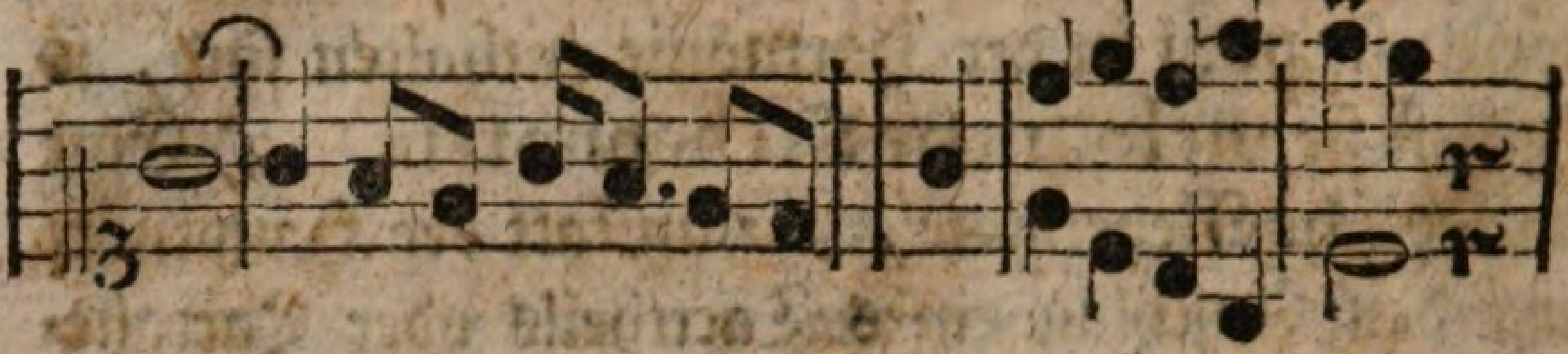
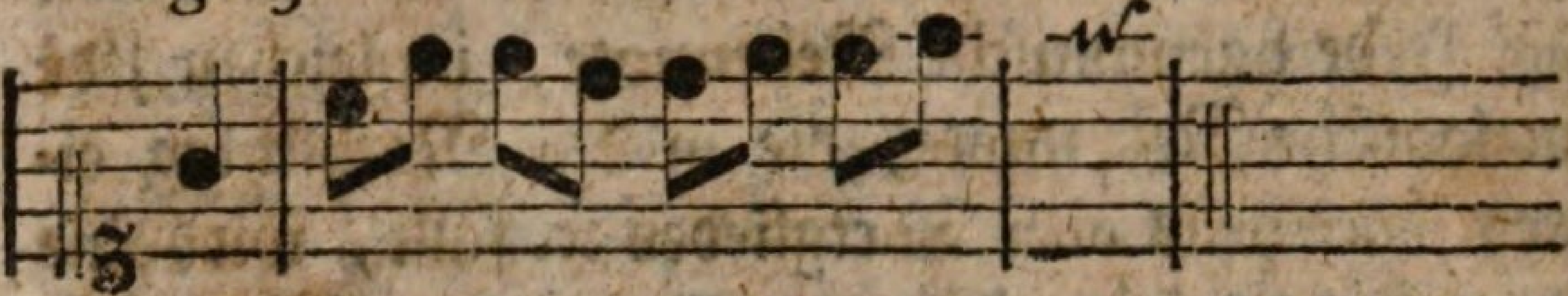


Fig. 3.



1. Anmerkung.

Bey dem Gebrauch der Wechselnoten träget es sich zu, daß die letzte von den beyden Noten zugleich eine Haupt- und durchgehende Note ist; jenes in Ansehung der Harmonie, dieses in Ansehung der Tacteintheilung.

2. Anmerkung.

Herr Quanz bemerket Seite 325 seines **Versuchs** 2c. daß die deutschen Componisten voriger Zeit den Sängern **unter geschwinden Noten** viele Worte nacheinander auszusprechen gegeben; daß sie dadurch der Eigenschaft des guten Singens zuwider gehandelt; den Sänger verhindert, die Töne in ihrer gehörigen Schönheit hervorzubringen, und sich von der gemeinen Rede zu wenig unterschieden haben. Was hier von **geschwinden Noten** gesaget wird,

wird, ist besonders von den durchgehenden und verwechselten Noten zu verstehen. Je geschwindere Noten vorkommen, desto melismatischer muß der Gesang seyn. Das syllabische Wesen schicket sich besser für Hauptnoten, und in den komischen Styl.

§. 3.

Unter den Setzfiguren sind fürnemlich folgende zu merken.

1) **Die Tonwiederholung.** Der Nahme giebt es schon, was es mit dieser Figur für eine Bewandtniß haben müsse. Man kann sie als eine Figur beschreiben, die aus der Veränderung einer Note in sich selbst entstehet. Die Note, womit sie beginnet, ist die Hauptnote, und die folgenden sind ihre Nebennoten. Wenn mit dieser Figur eine lebhafte Bewegung verknüpfet ist, so wird sie ein **Schwärmer** oder **Rauscher** genennet. In diesem Falle gehört sie für die Instrumental- und nicht für die Vocalmusik. Diese Figur ist wegen der auf vielerley Art möglichen Veränderungen der Noten, in Absicht auf die Zeitgrösse, auf vielerley Art möglich. Z. E. Fig. 1. (a) (b)

2) **Die Rückung oder Syncopation.** Hierdurch versteht man denjenigen Proceß,

vermittelst wessen eine Note von einem schlechten zum guten Tacttheile oder Gliede wiederholet wird. Diese Wiederholung kann entweder ohne erneuerten Anschlag geschehen, wie bey Fig. 1 (a) und 2 (a); oder mit Erneuerung des Anschlages, wie bey Fig. 2. (b). Wenn man nach dem Sinne der Alten von der Rückung spricht, so wird eigentlich die von der erstern Art verstanden; und man pfleget diese auch mit dem Namen **Bindung** zu bezeichnen.

3) Die **Tonverziehung**, welche darinnen besteht, daß man eine Note aufhält oder vorausnimmt, ohne daß die Harmonie daran Antheil hat. Hiermit sind allezeit melodische Rückungen, und Arten von Rückungen verbunden. Man sehe Fig. 3. (a) wo die Noten vorausgenommen, und Fig. 3. (b) wo sie aufgehalten werden.

4) Die **Tonverbeissung**, welche darinnen bestehet, daß man von zwo Noten, die auf eben derselben Stuffe stehen, die gute verschweiget, und nur die schlechte hören lässet. Fig. 4.

Anmerkung.

Die Italiener pflegen das, was wir Tonverziehung und Tonverbeissung nennen,

nen, mit dem einzigen Worte *tempo rubato* zu bezeichnen.

5) Der **Läuffer.** Wenn man von einer Note zu einer andern entferntern, mit Berührung der dazwischen liegenden durchgehenden, Wechsel- und harmonischen Nebennoten, und folglich stuffenweise, hurtig auf- oder absteiget, so heißt dieses eine **laufende Figur**, oder ein **Läufer.** Fig. 5.

6) Die **Walze** oder **Rolle** ist eine Folge von vier stuffenweise unter einander sich bewegenden Noten, wovon die erste und dritte auf eben derselben Stuffe stehen. Fig. 6.

7) Der **Halbzirkel** ist eine Folge von vier stuffenweise unter einander sich bewegenden Noten, wovon die zweyte und vierte auf eben derselben Stuffe stehen. Fig. 7. Zween Halbzirkel zusammen genommen, machen einen ganzen Zirkel.

8) Die **Brechung** ist, wenn eine Grundnote durch harmonische Nebennoten verkleinert wird. Fig. 8.

Fig. 1. (a) (b)

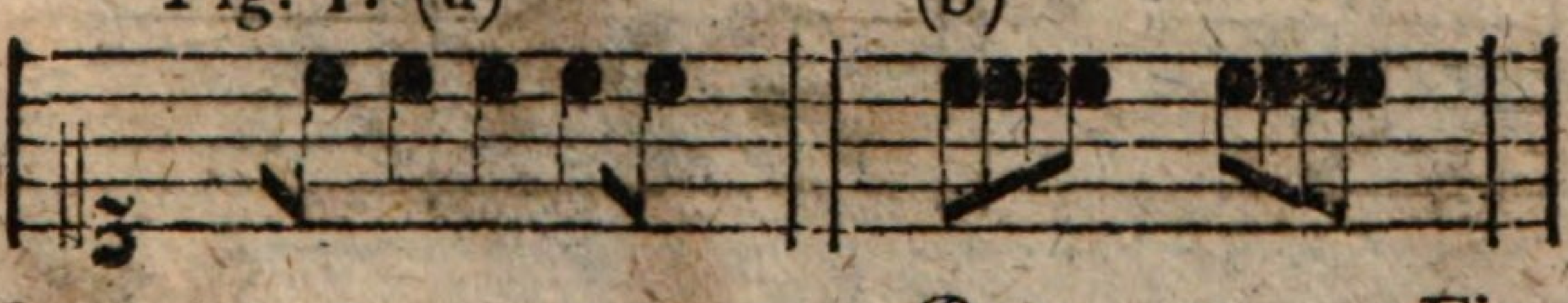


Fig. 2. (a) (b)

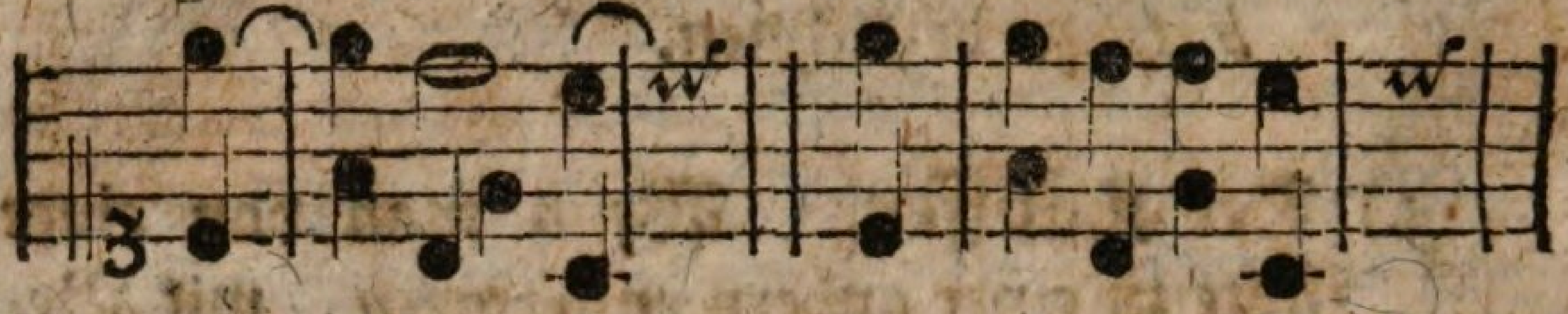


Fig. 3. (a) anstatt

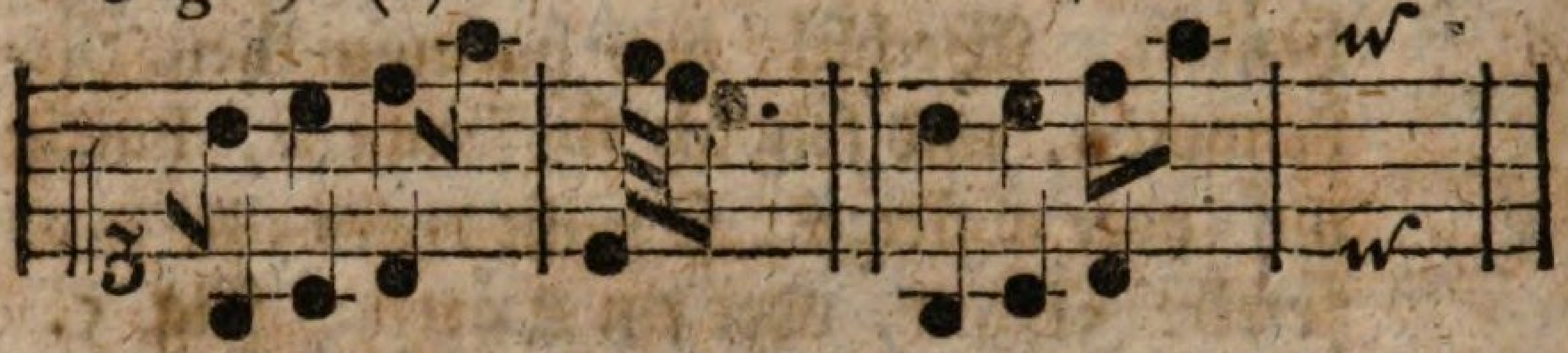


Fig. 3. (b) anstatt

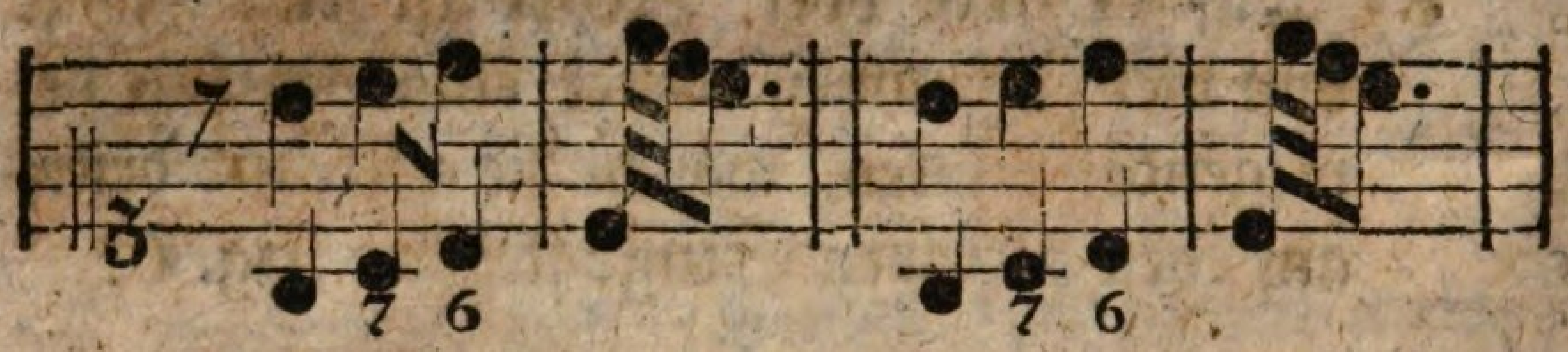


Fig. 4. anstatt Fig. 5.

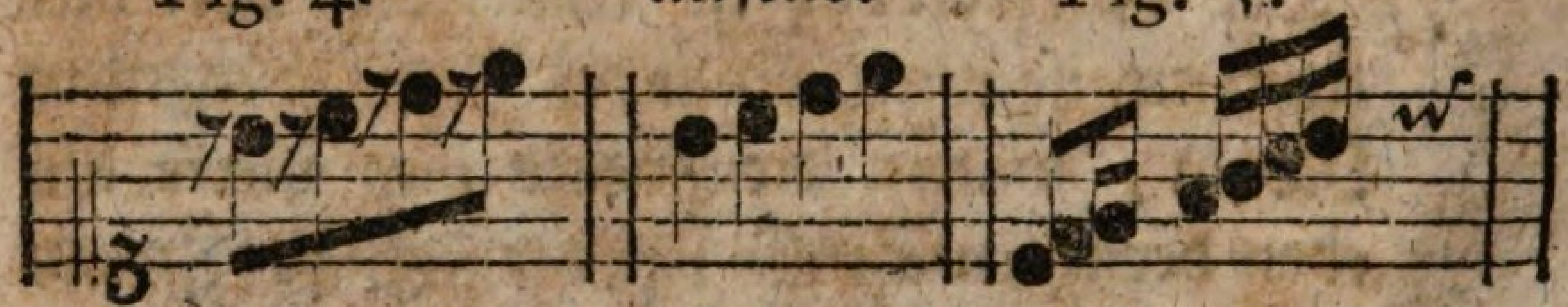


Fig. 6. Fig. 7.
ascendendo. descendendo. ascend. descend.

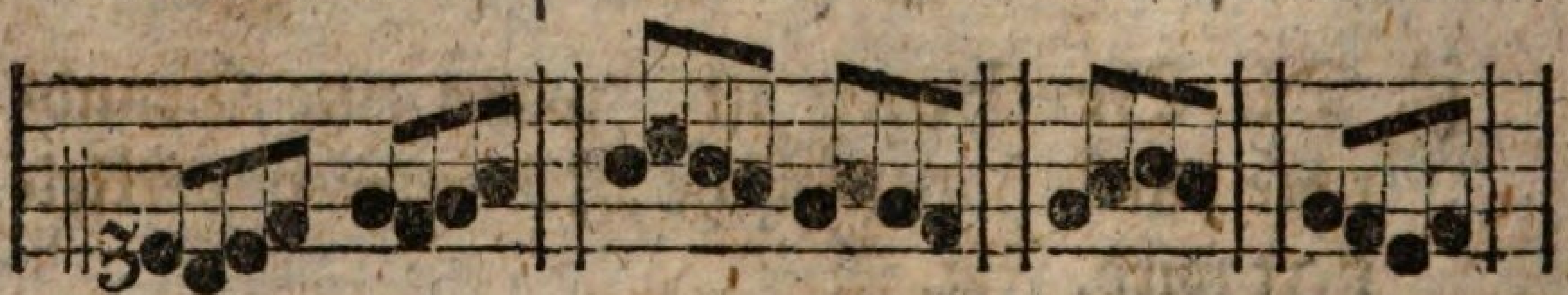
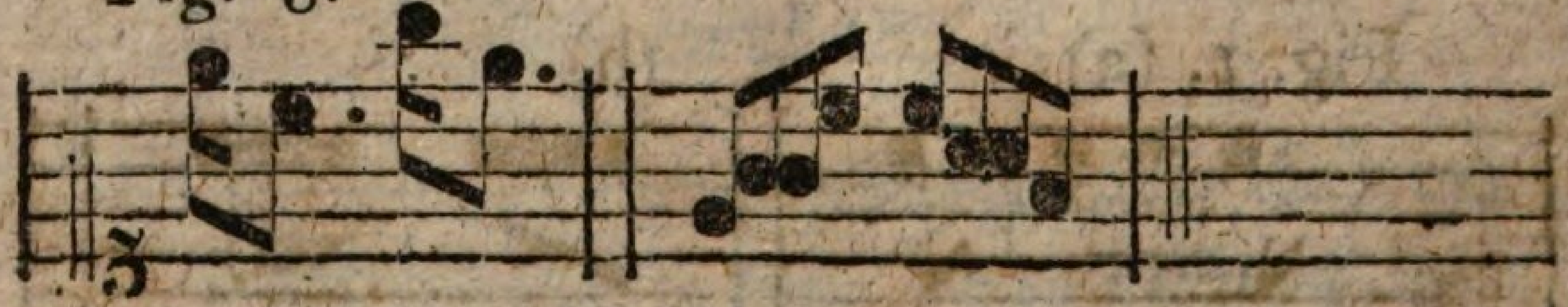


Fig. 8.



Acht-

Achtzehntes Capitel.

Von den Manieren.

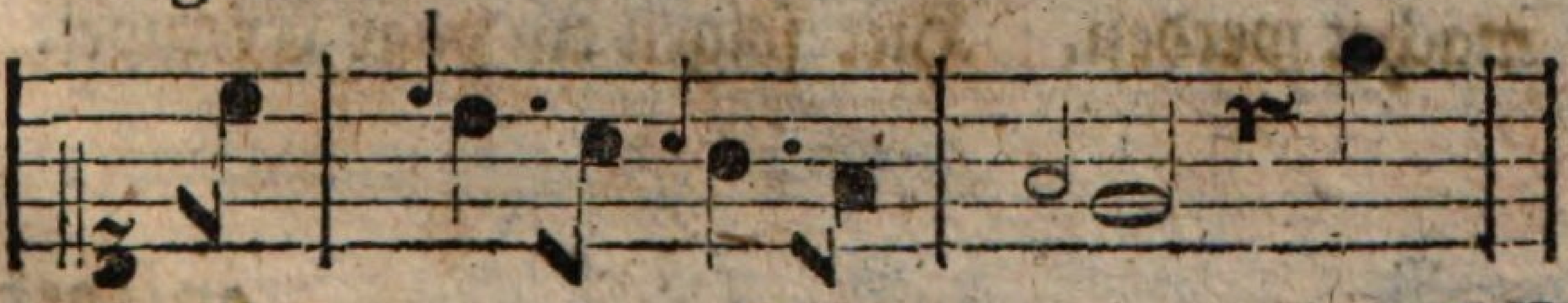
§. 1.

Die vornehmsten Manieren im Singen, von welchen wir reden wollen, sind folgende, 1) der Vorschlag; 2) der Nachschlag; 3) der Doppelvorschlag; 4) der Schleifer; 5) der Triller; 6) der Mordent; 7) der Doppelschlag.

§. 2.

Der **Vorschlag** besteht in der Aufhaltung einer Note, und wird heutiges Tages ordentlicher Weise durch ein kleines Nötchen angezeiget, welches bey den **längern** oder **veränderlichen Vorschlägen** der Zeit der Aufhaltung proportionirt seyn muß, Fig. 1. bey den **kürzern** oder **unveränderlichen Vorschlägen** aber ein Sechzehntheil oder Zwey und dreyßigtheil seyn kann. Fig. 2. Der Vorschlag kann stuffenweise oder angeschlossen, springend, steigend und fallend angebracht werden.

Fig. 1.



Effectus.

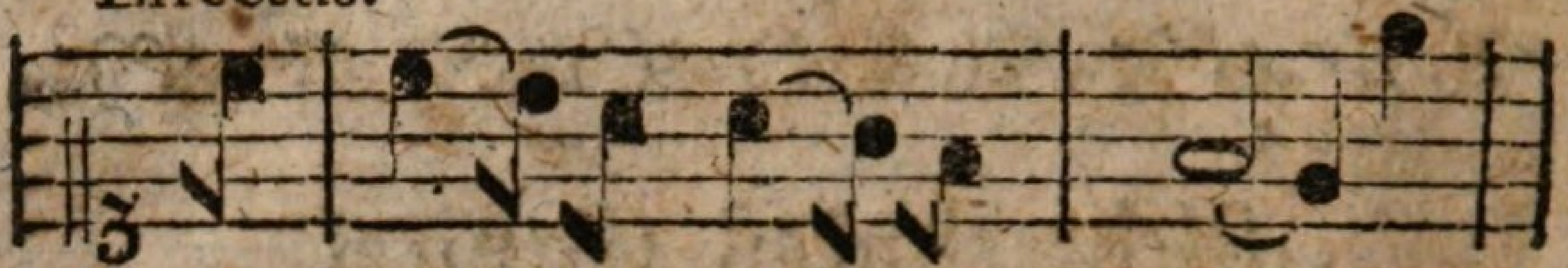
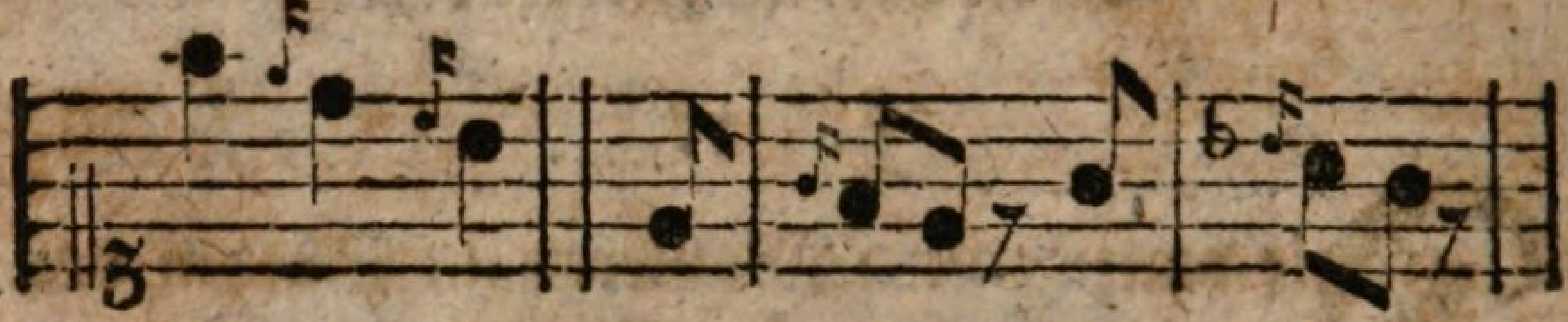
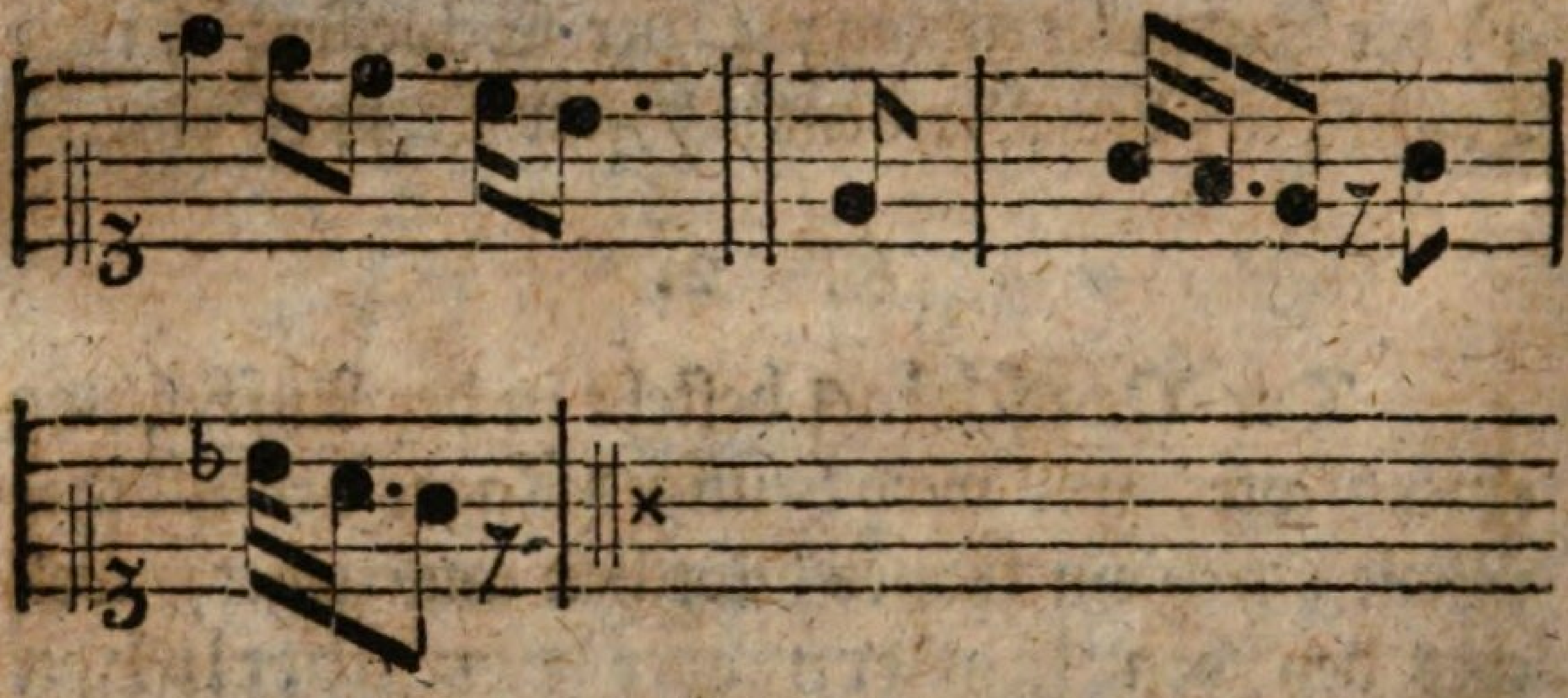


Fig. 2.



Effect.

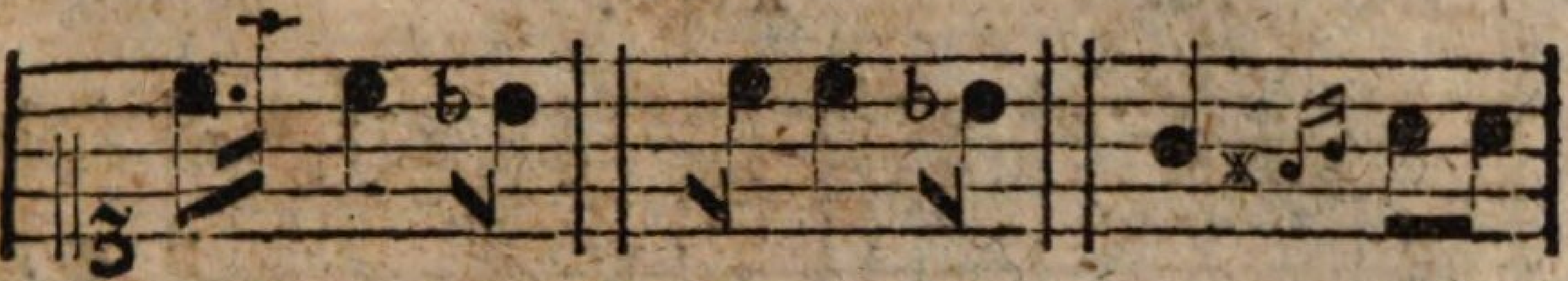


§. 3.

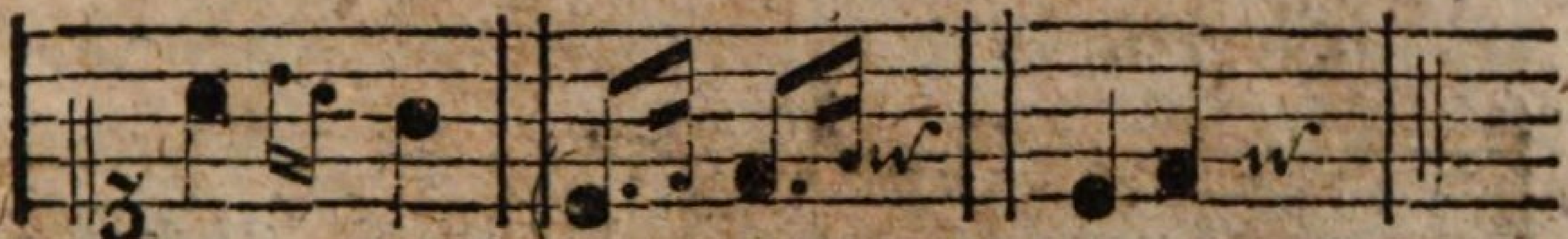
Der Nachschlag besteht in der Aufhebung einer Note, und wird durch kleine Hülfsnötchen, die mit der Hauptnote verbunden werden, am bequemsten angedeutet. Er kann auf- und abwärts, springend und stuffenweise, einfach und doppelt, d. i. mit einer oder zwoen Noten gemachet werden. Hiet folgen ein paar Exempel.

anstatt

anstatt

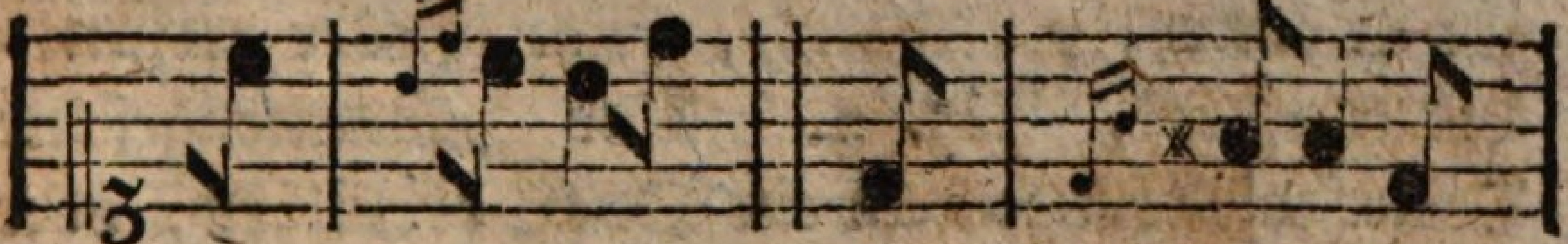


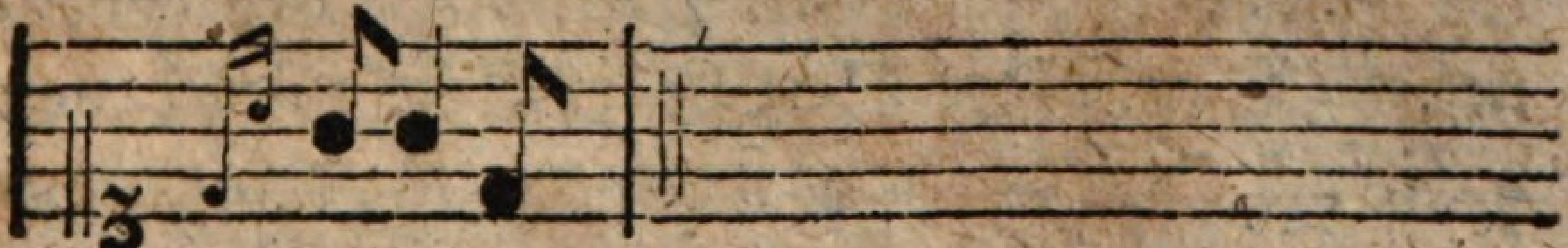
anstatt



§. 4.

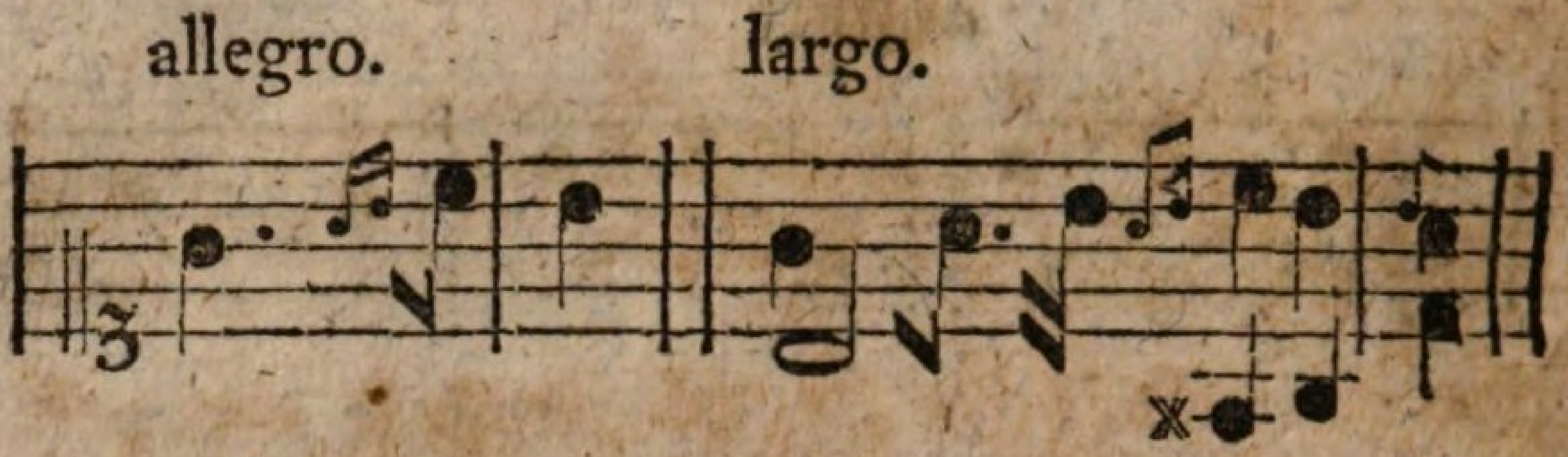
Der Doppelvorschlag, vom Herrn Bach der Anschlag genannt, besteht aus der Verbindung zweer Vorschläge von verschiedner Art, und wird mit kleinen Nötchen angezeiget.

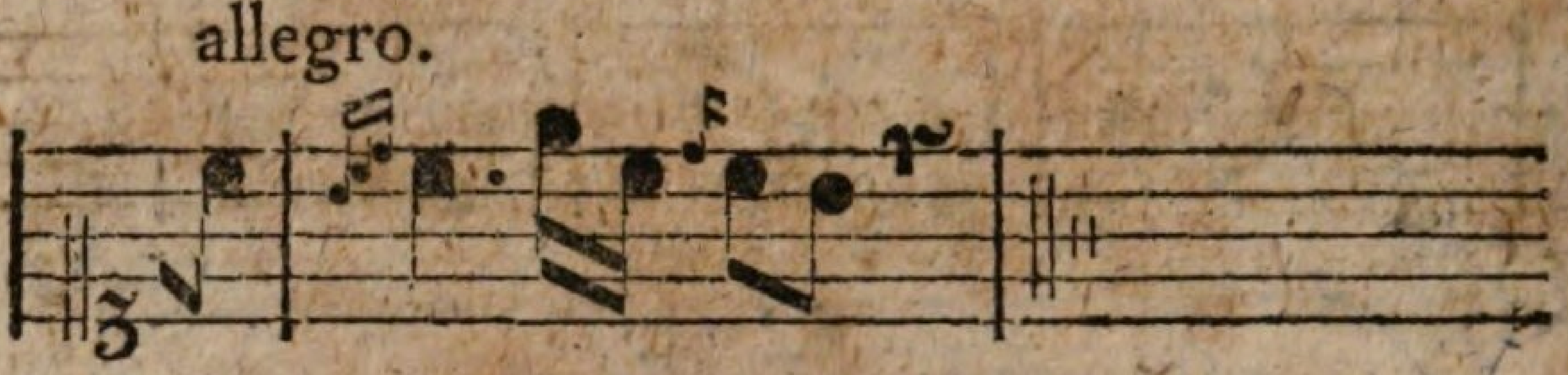




§. 5.

Der Schleifer entsteht, wenn ein angeschloßner Vorschlag mit einer Note aus dem nächstvorhergehenden Grade vermehrt wird; und derselbe kann von oben nach unten, und von unten nach oben, geschwind und langsam, in gleicher und ungleicher Zeitgrösse, mit zwo oder mehrern Noten gemachet werden.





§. 6.

Der **Triller** besteht in der geschwindesten Umwechselung zweer eine Secunde formirender Töne, von welchen der tiefste der Hauptton ist. Er ist entweder **einfach**, Fig. 1. oder **zusammengesetzt**, Fig. 2. Der zusammengesetzte Triller wird insgemein ein **Doppeltriller**, oder **ein Triller mit einem Nachschlage** genennet. (Das Wort **Doppeltriller** pfleget von vielen, die nicht accurat sprechen, für den **zweystimmigen**, und nur auf einigen Instrumenten z. E. dem Claviere, oder der Violine, möglichen Triller, z. E. wenn h und d zugleich, jenes mit c, dieses mit e getrillert wird, misbrauchsweise genommen zu werden.)

Fig. 1. ∾ oder tr. Effect.

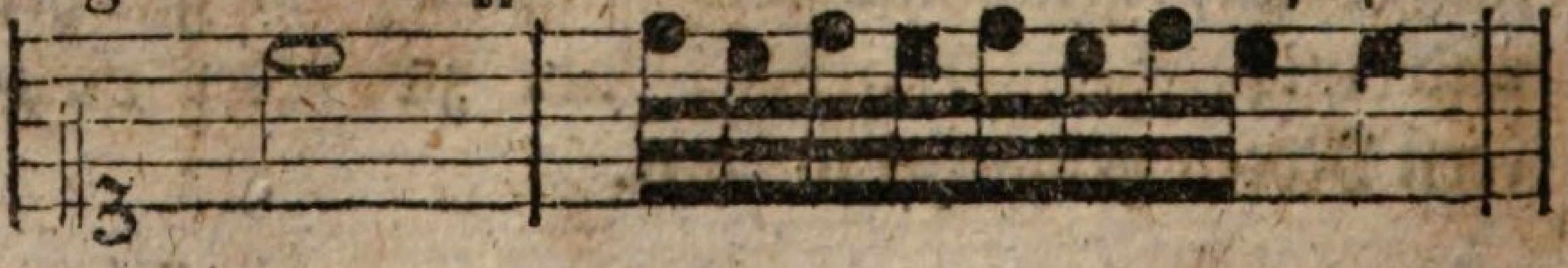
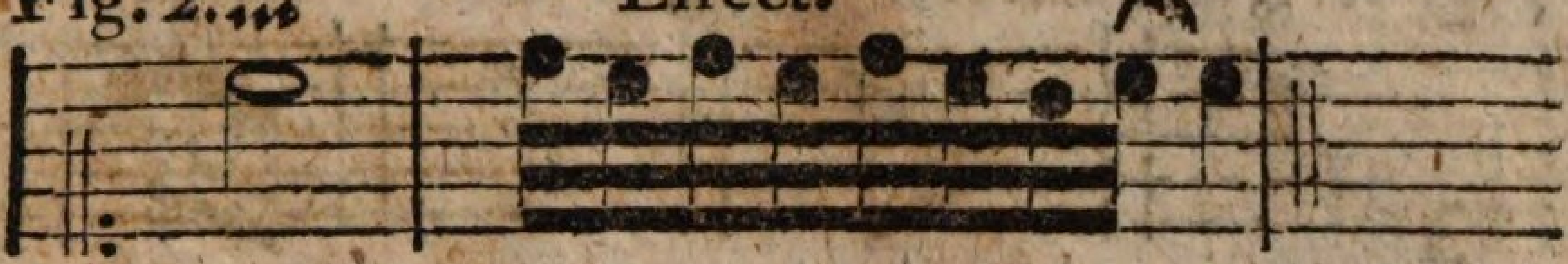


Fig.

Fig. 2. Effect.

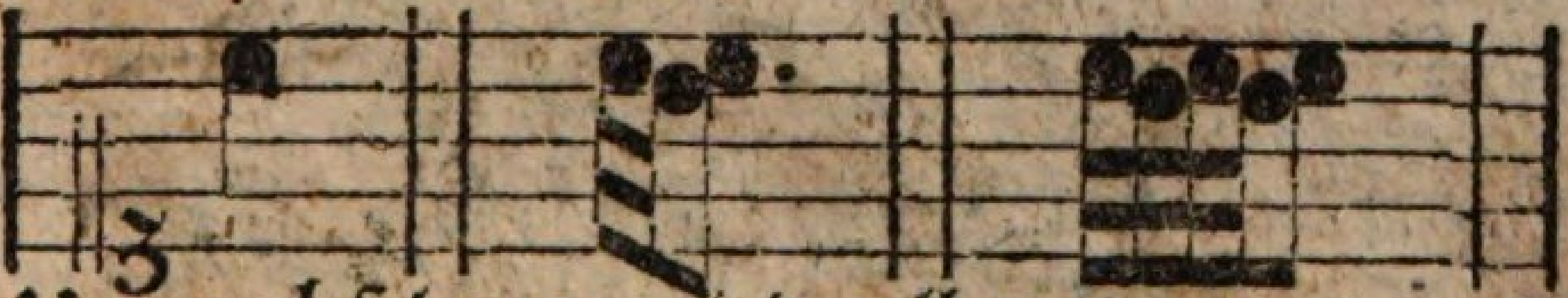


Der Triller wird **ordentlicher Weise** mit der Nebennote angefangen. Wenn derselbe nur kurz und schnell geschlagen wird, so pfleget man ihn **Pralltriller** zu nennen, und anstatt ***, mit ** zu bezeichnen.

§. 7.

Der **Mordent** besteht in der geschwindesten Umwechselung zweer eine Secunde formirenden Töne, von welchen der oberste der Hauptton ist.

Effect. oder



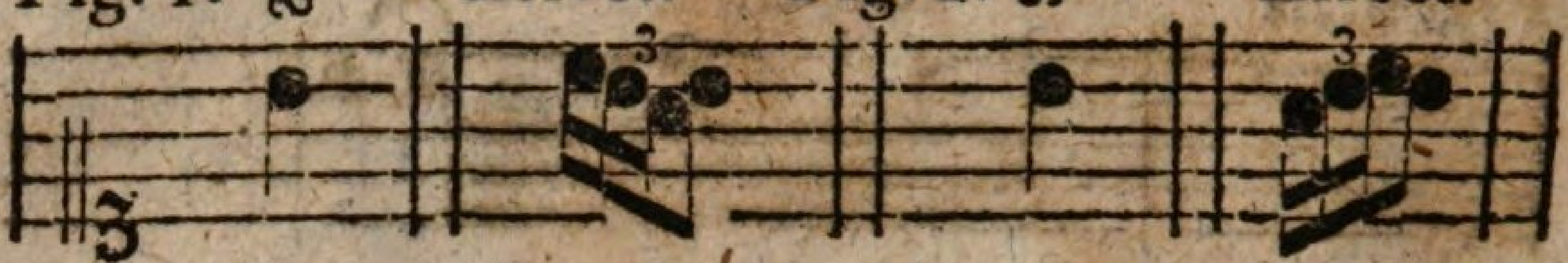
Die Umwechselung wird allezeit mit der Hauptnote angefangen.

§. 8.

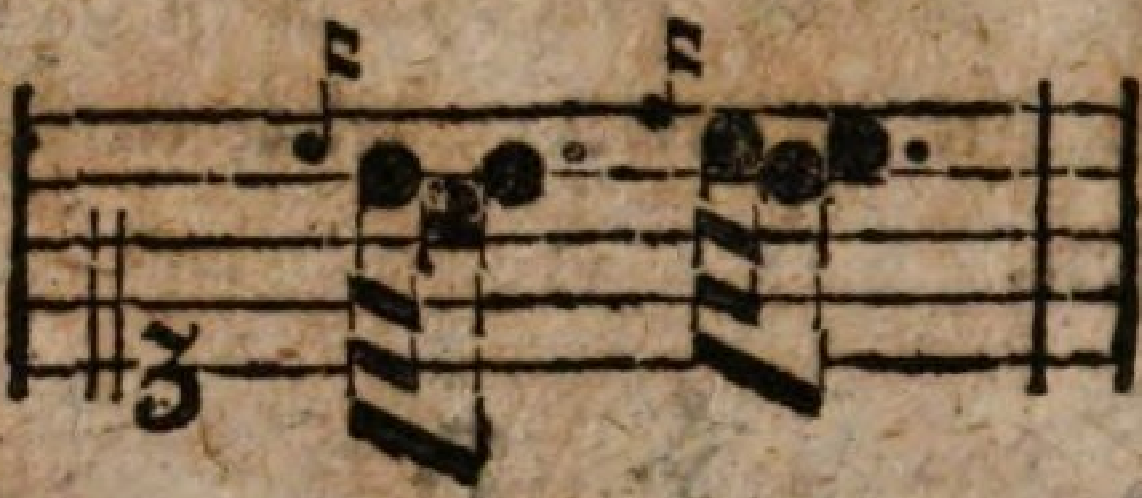
Der **Doppelschlag** ist nichts anders, als was der Halbzirkel unter den Setzfiguren ist; mit dem blossen Unterscheide, daß er hier sehr lebhaft ausgeführet wird. Es giebt zweyerley Arten von Doppelschlägen, davon der **absteigende**, wie bey Fig. 1. und der **aufsteigende**, wie bey Fig. 2. ausgeführt und vorgebildet wird.

Fig.

Fig. 1. Effect. Fig. 2. Effect.



Folgende Doppelschläge sind nichts anders als auf andere Art zu Papier gebrachte Doppelschläge.



Dritter Theil,

welcher allerhand

Uebungsexempel

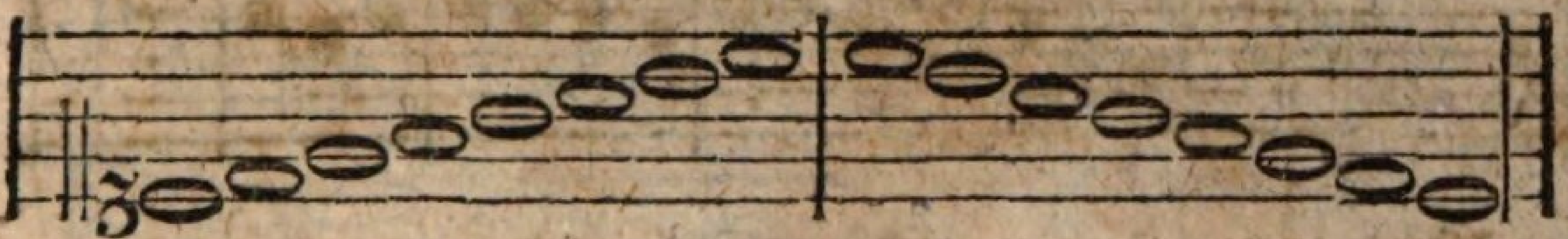
enthält.

Dritter Theil.

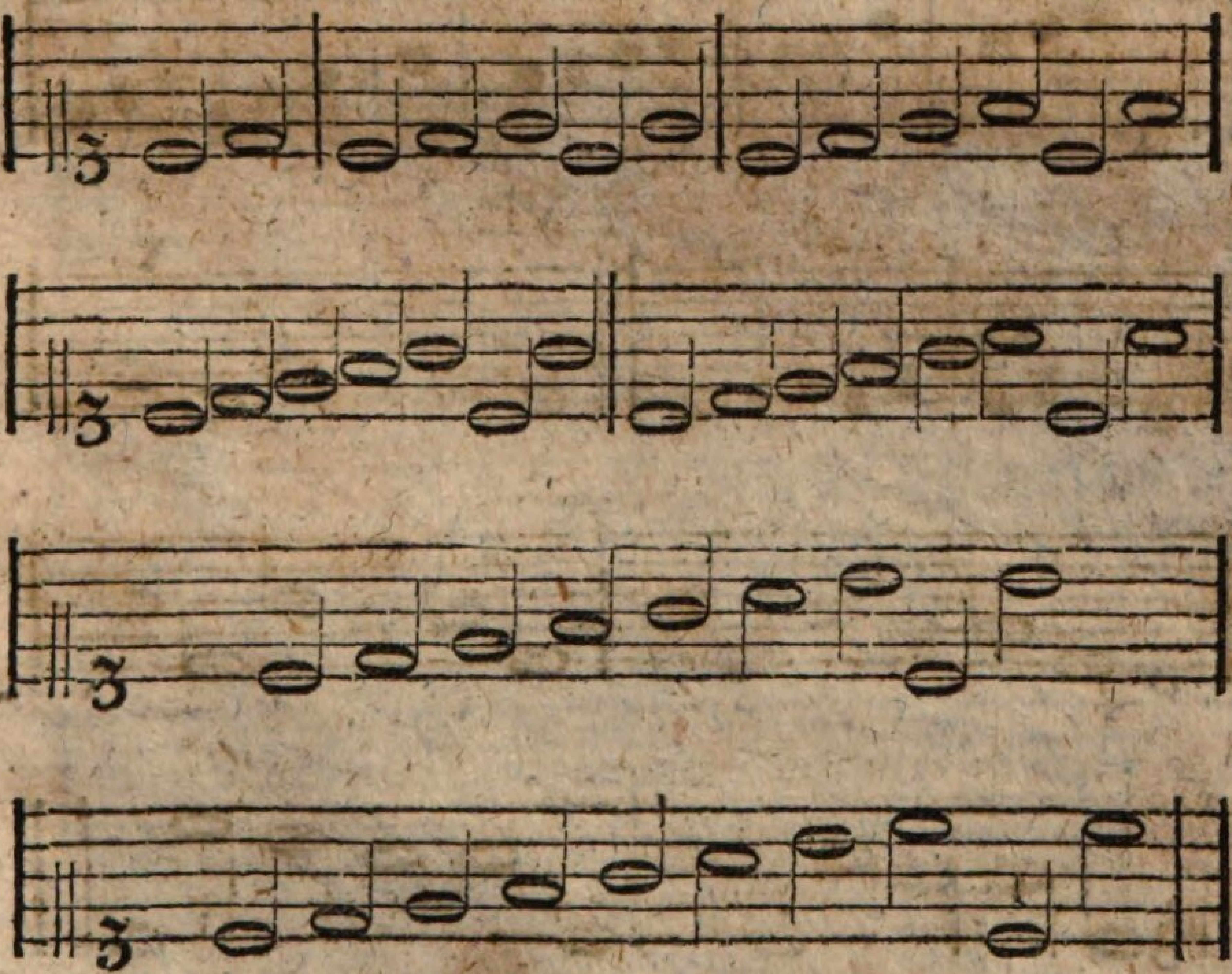
Vermischte Uebungsexempel.

(A) Ohne Tact.

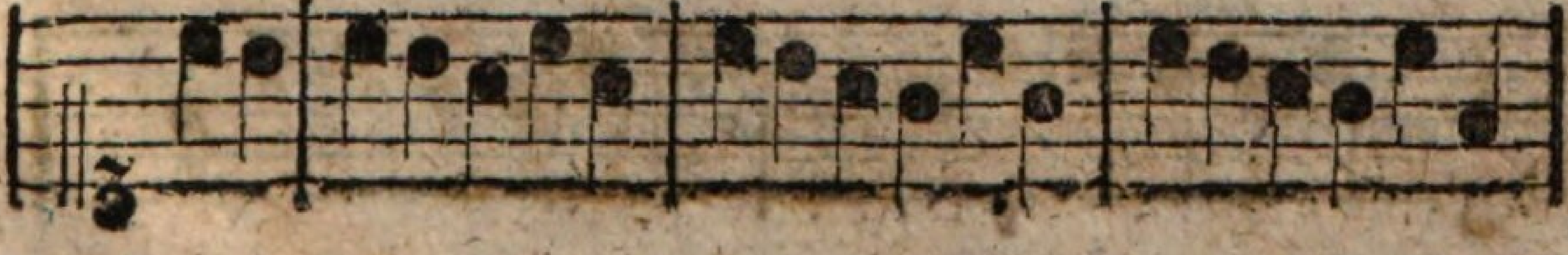
I.

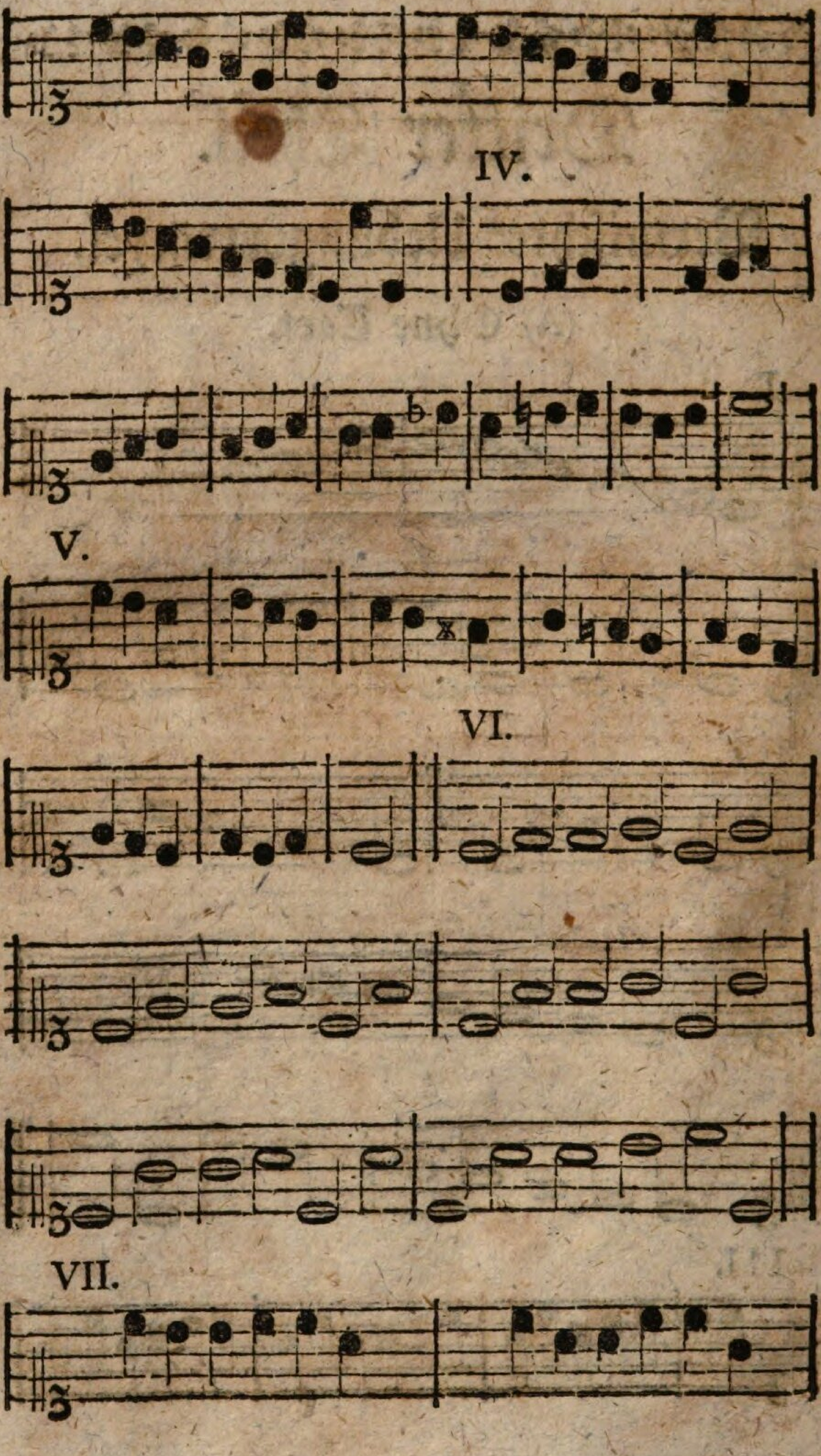


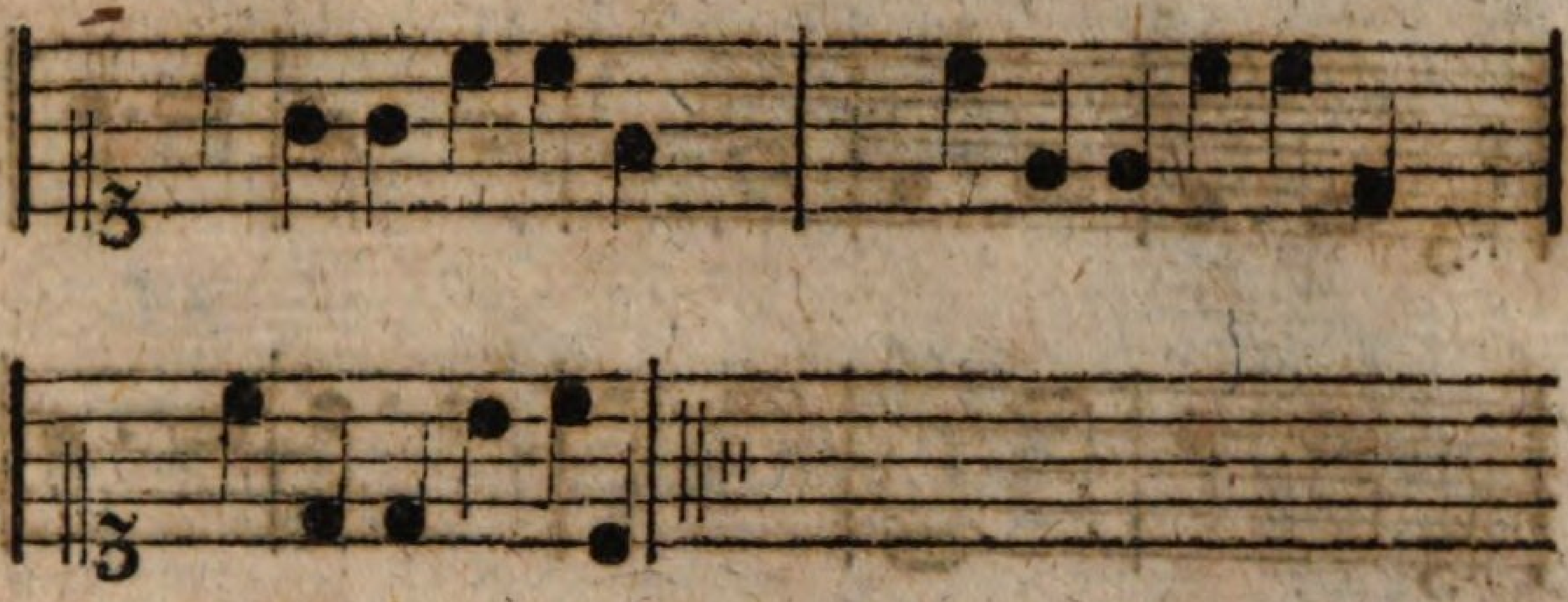
II.



III.

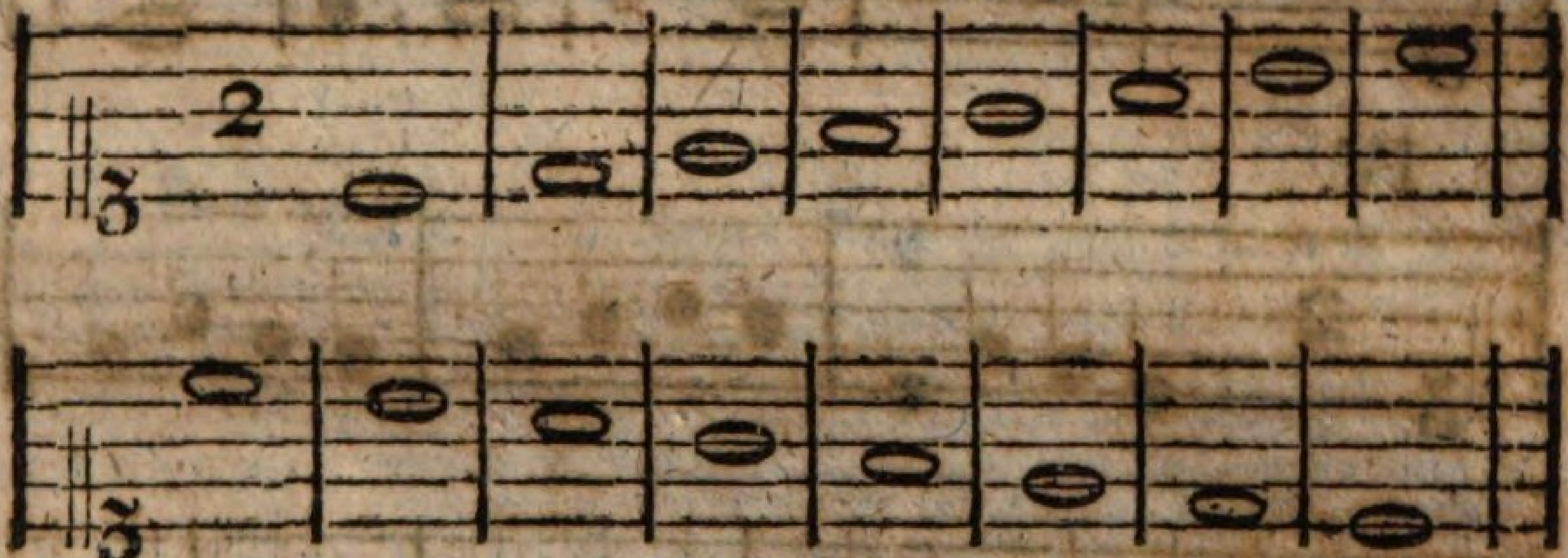



IV.
V.
VI.
VII.

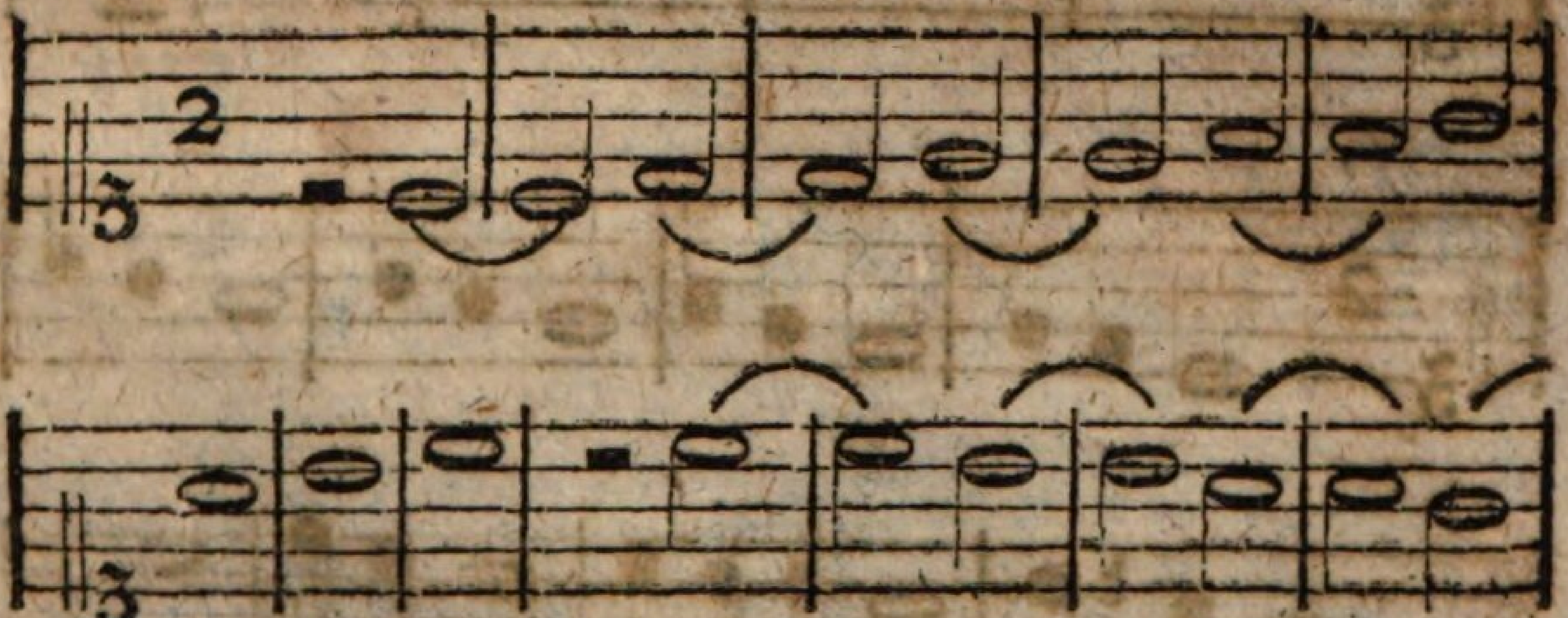


(B) Nach dem Tact.

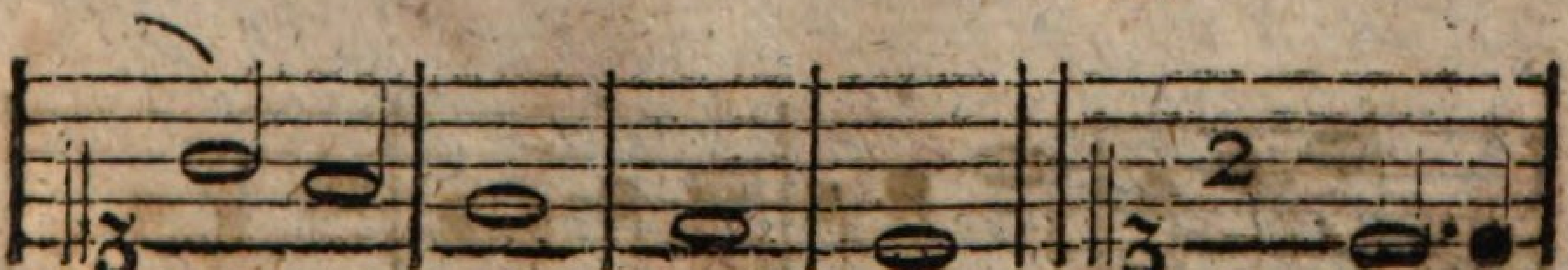
I.

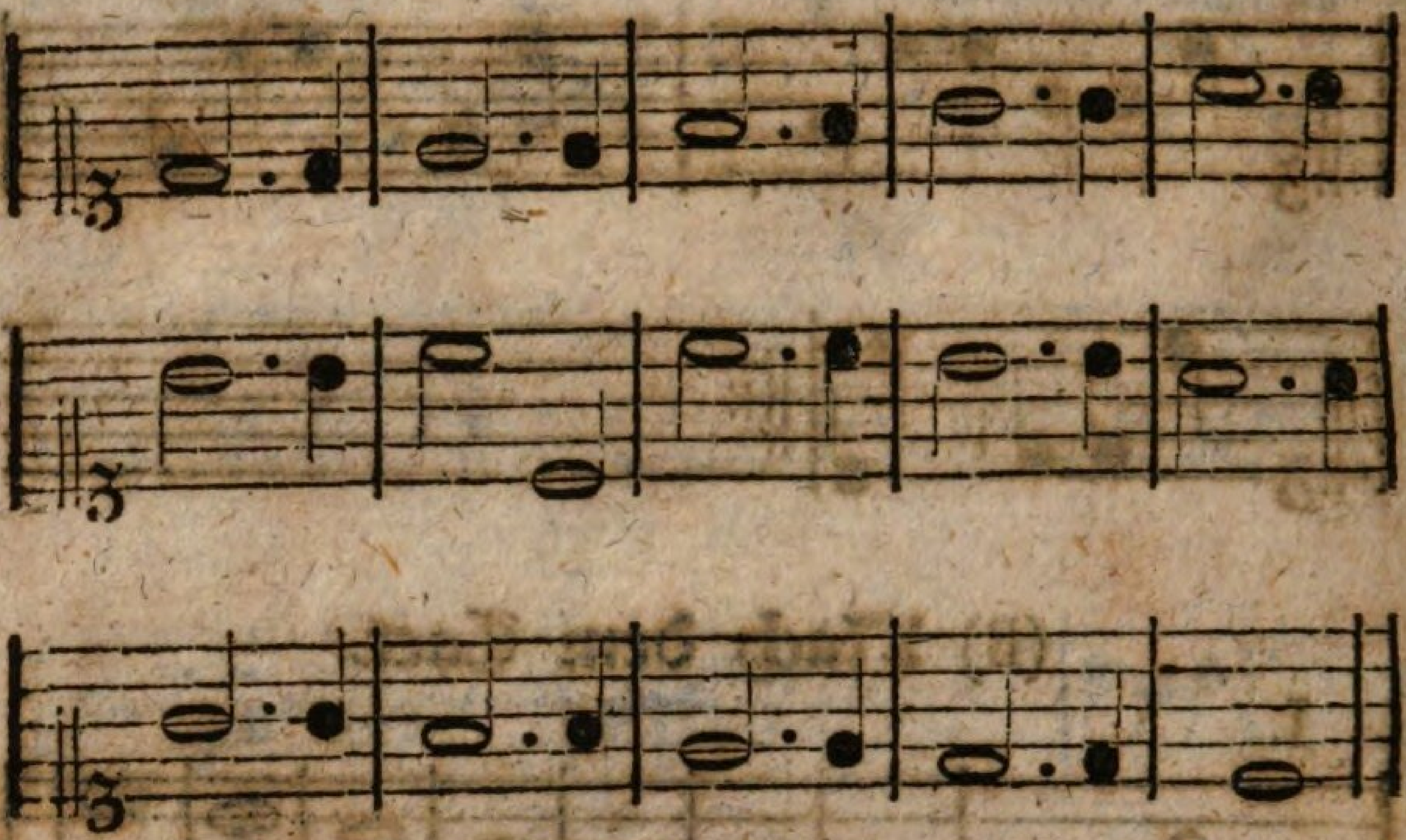


II.

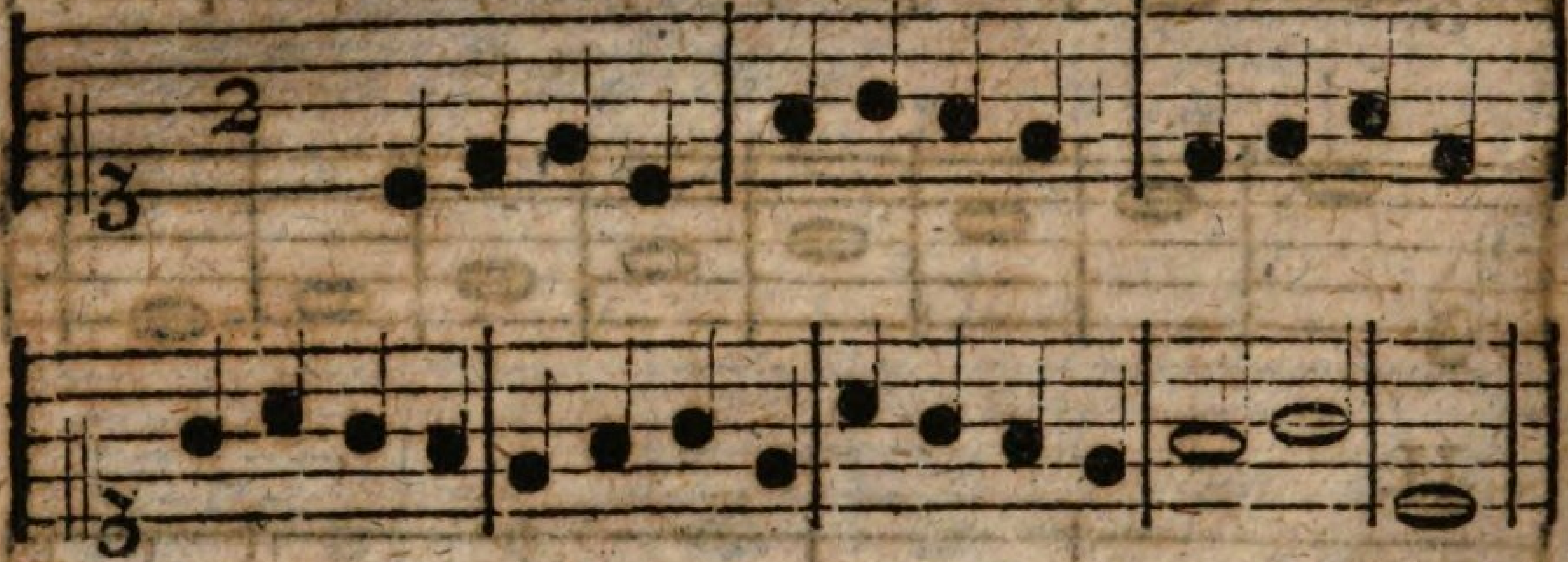


III.

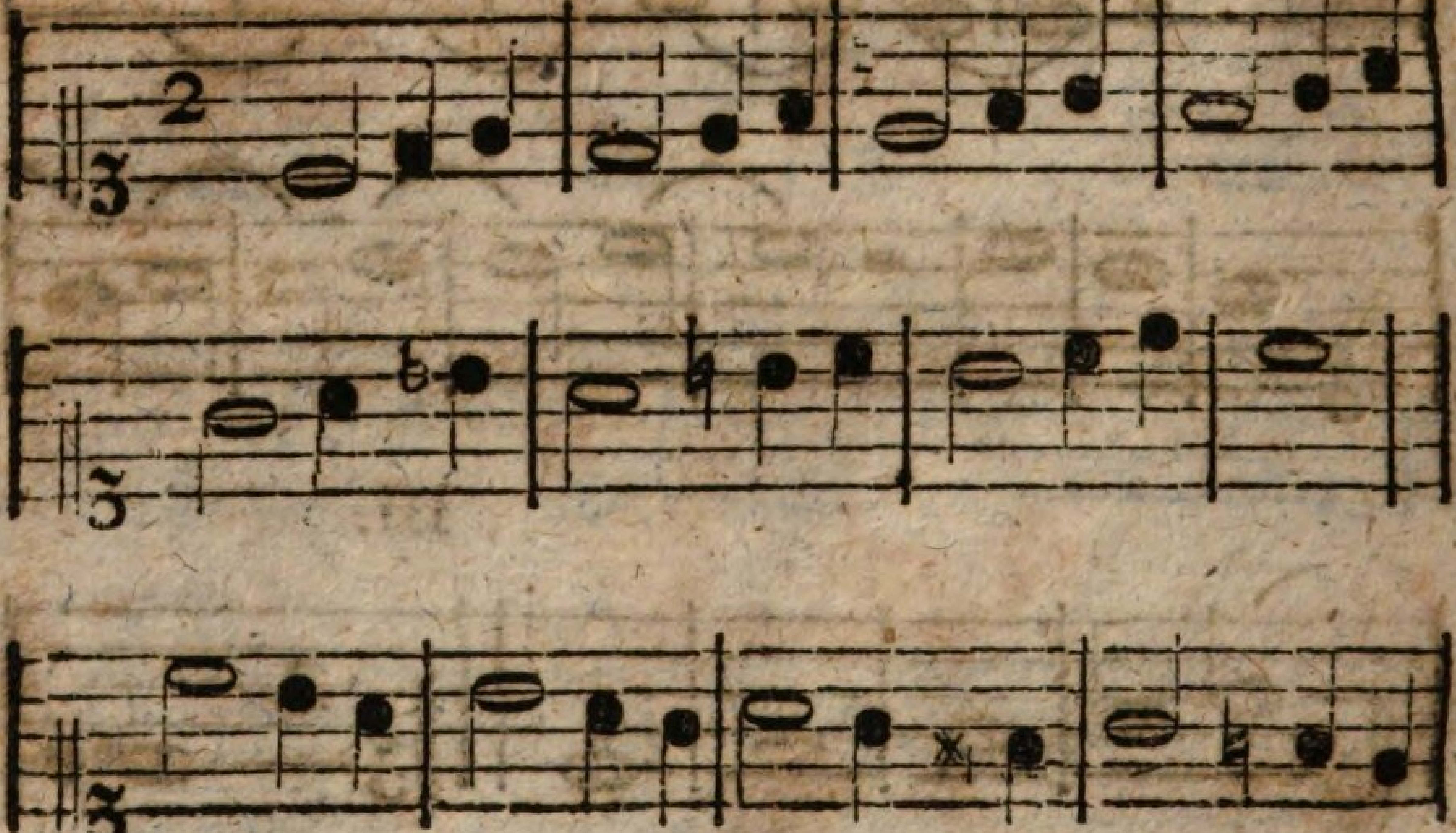


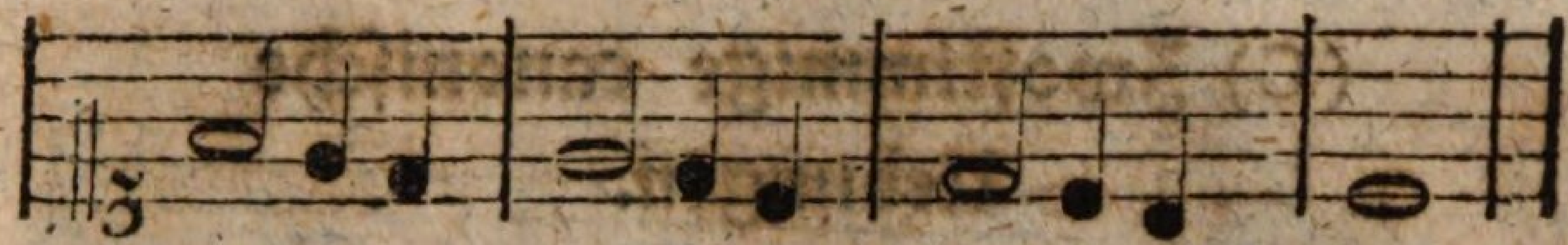


IV.

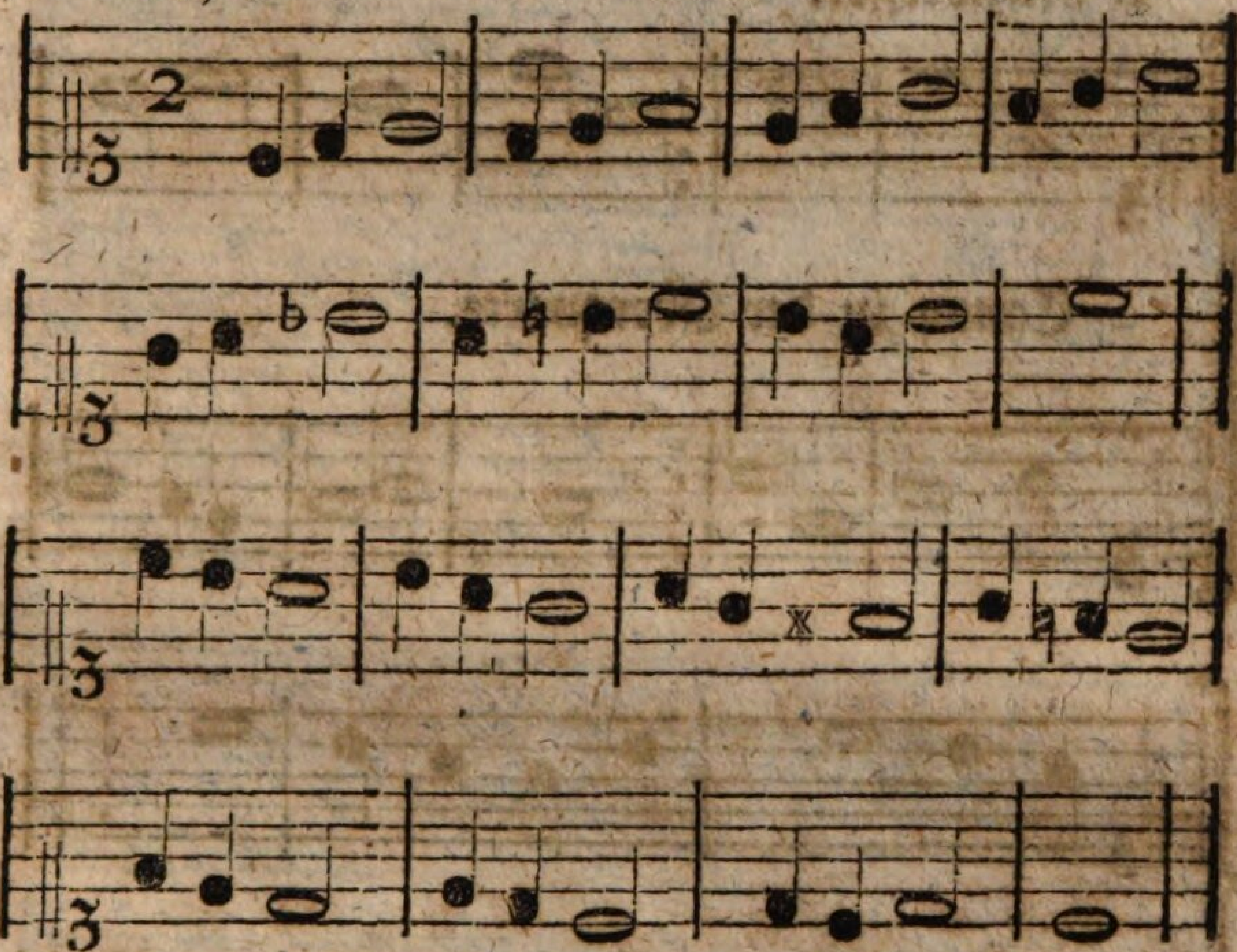


V.

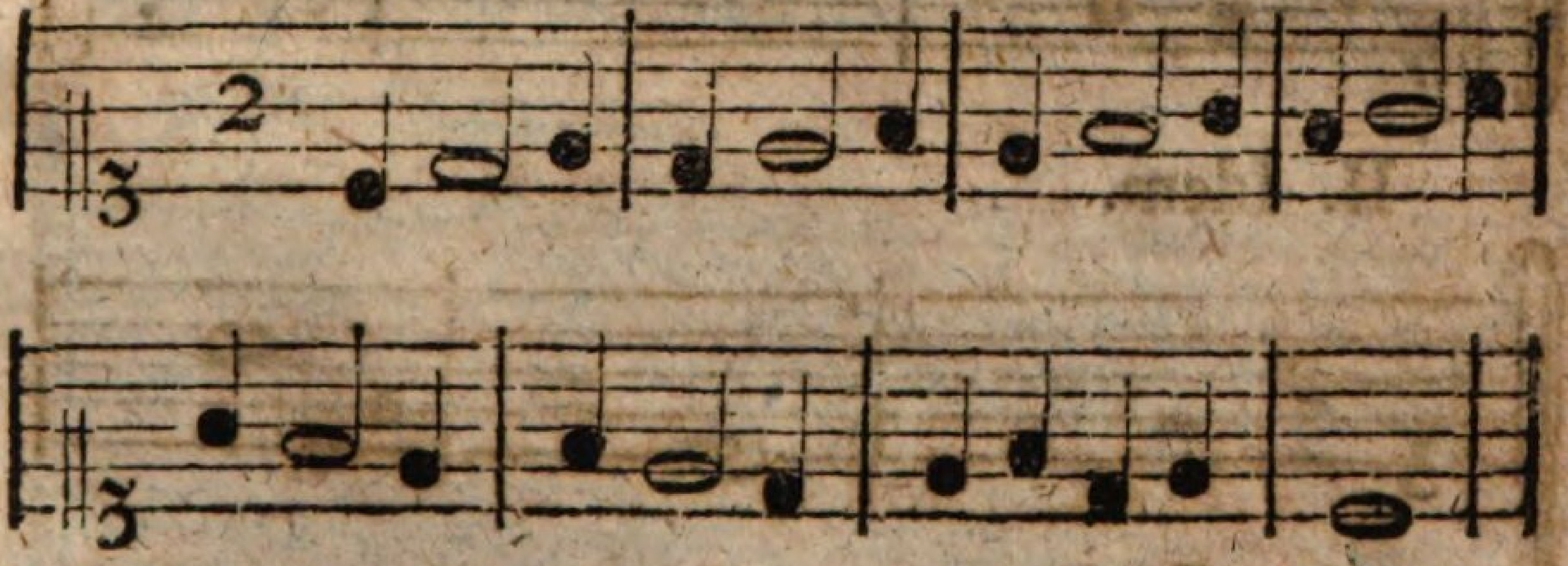




VI,

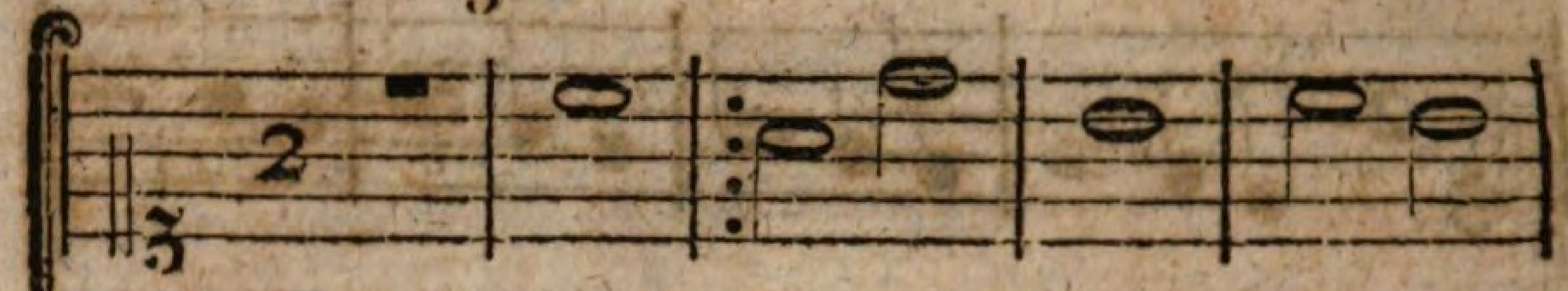


VII.

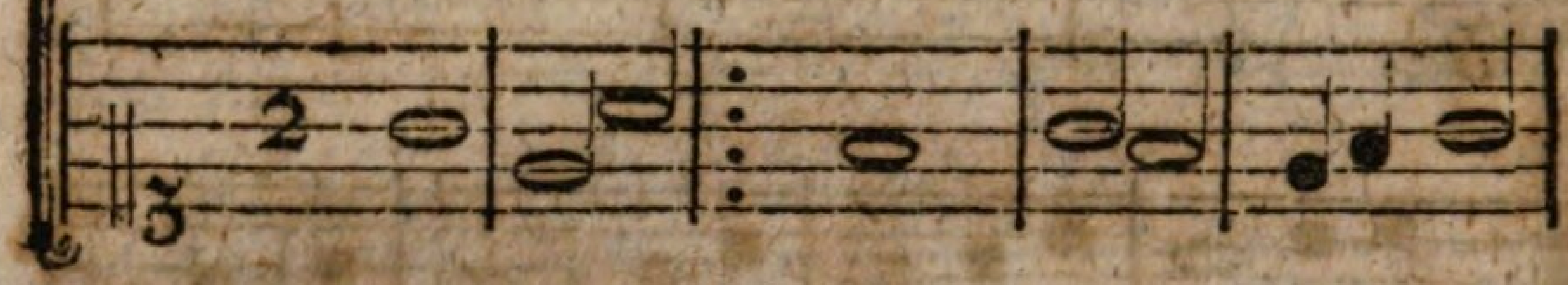


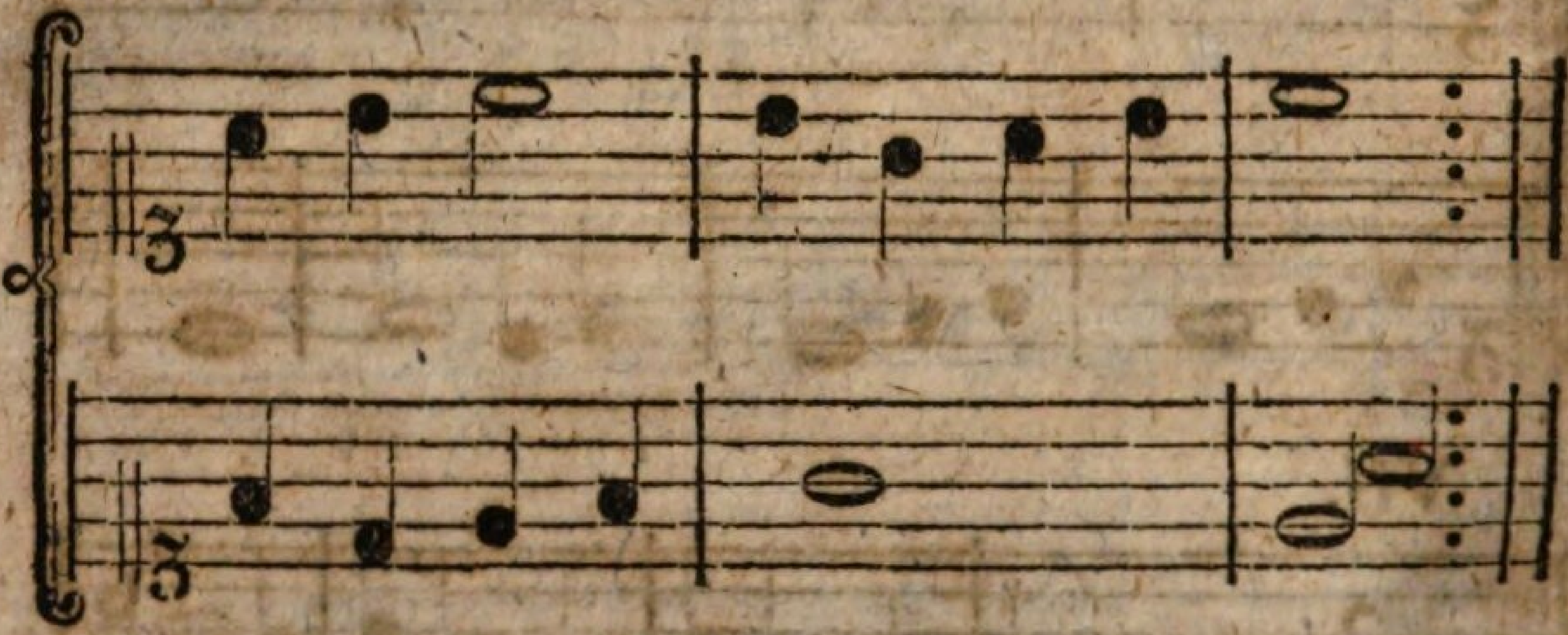
(C) Zwostimmige canonische Uebungen.

I. Kirnberger.

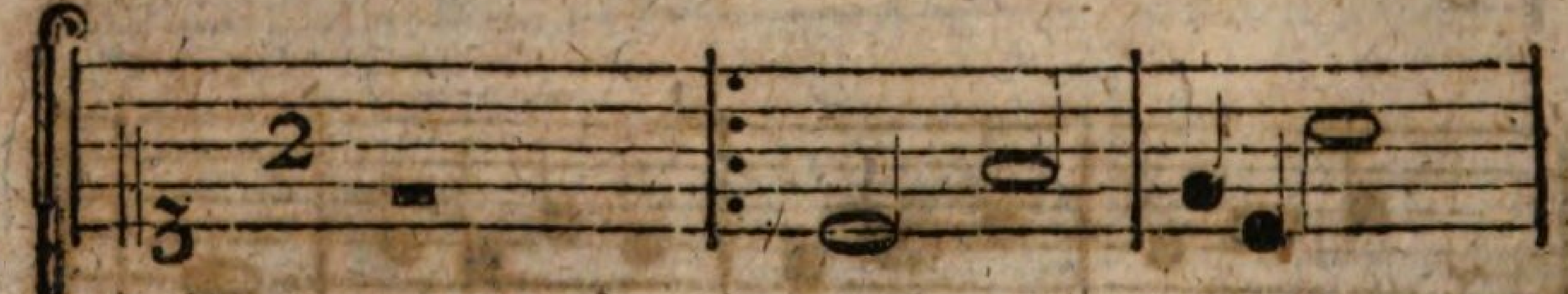


Canon in der Oberquarte.

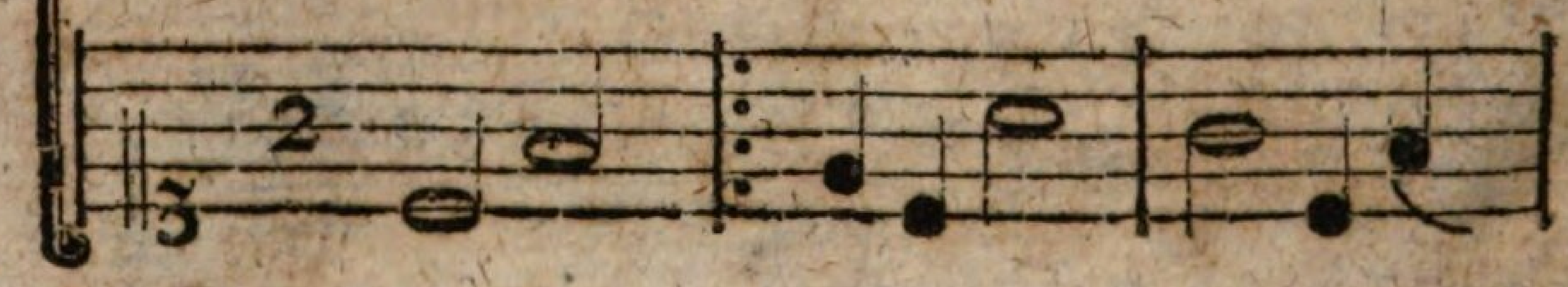




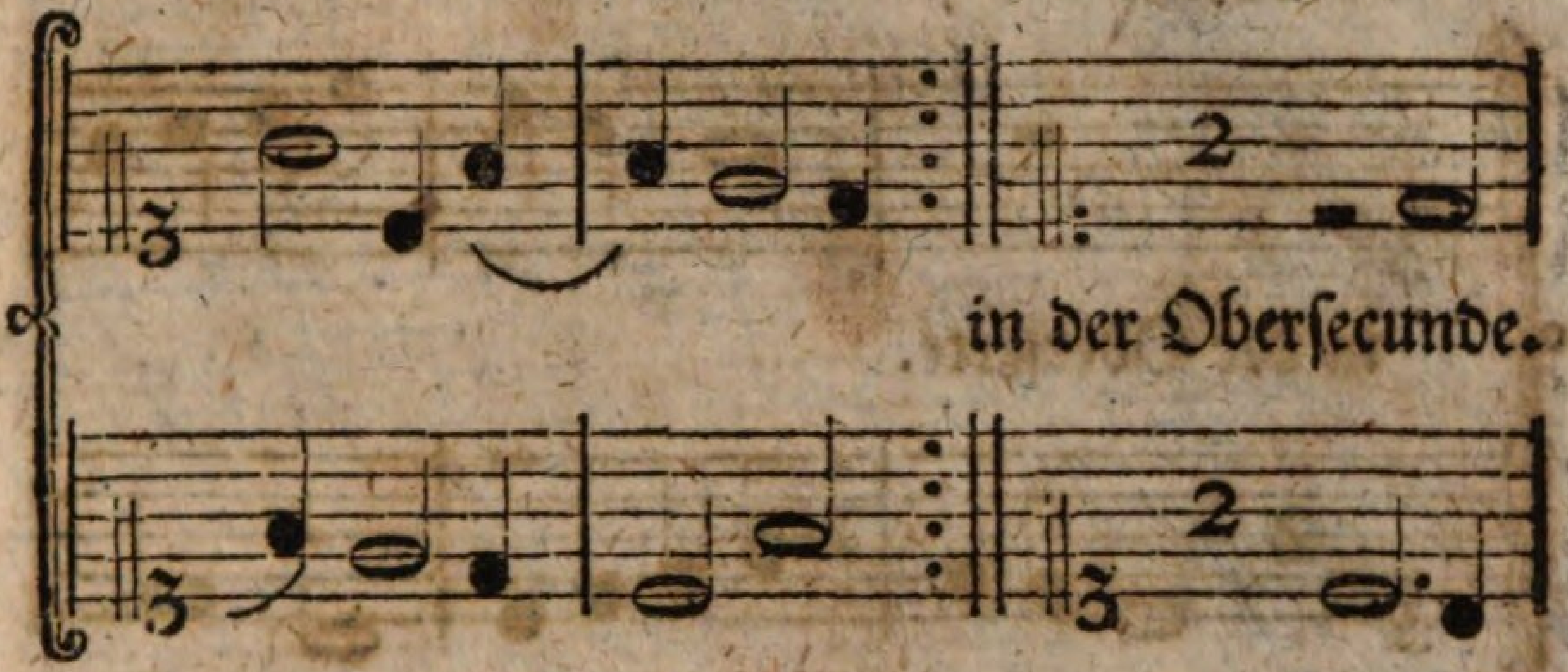
II. Idem.



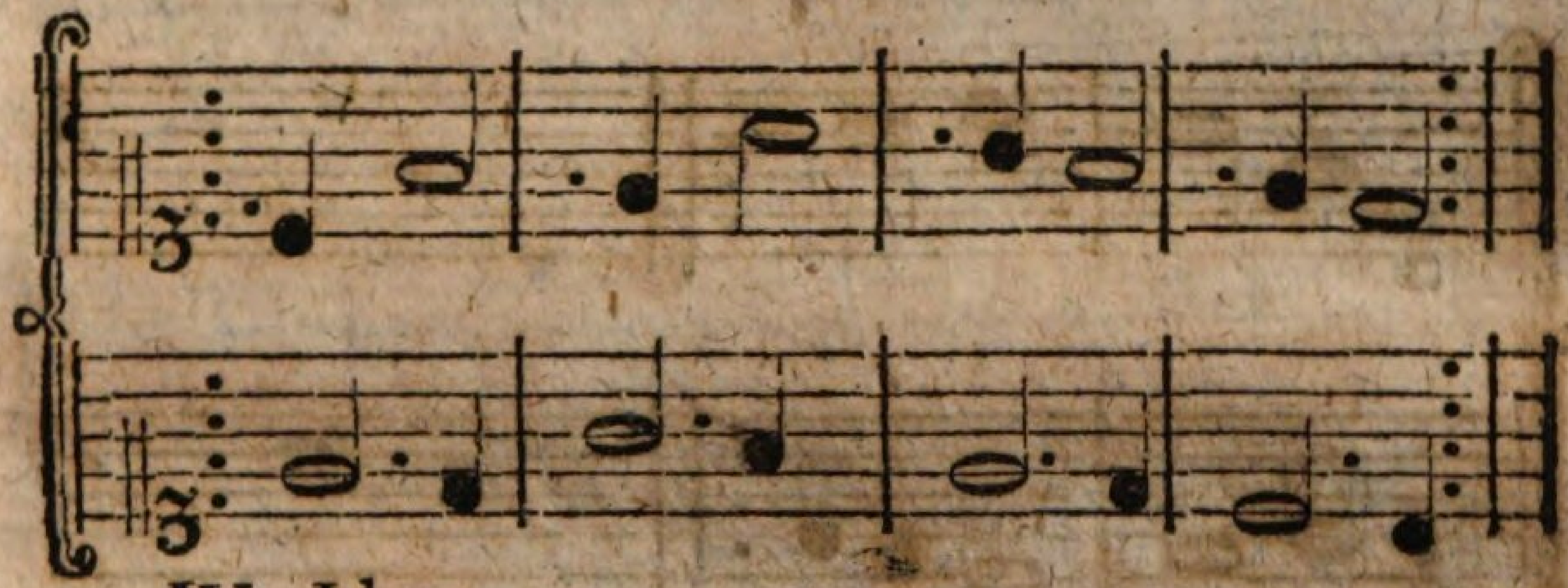
im Einklange.



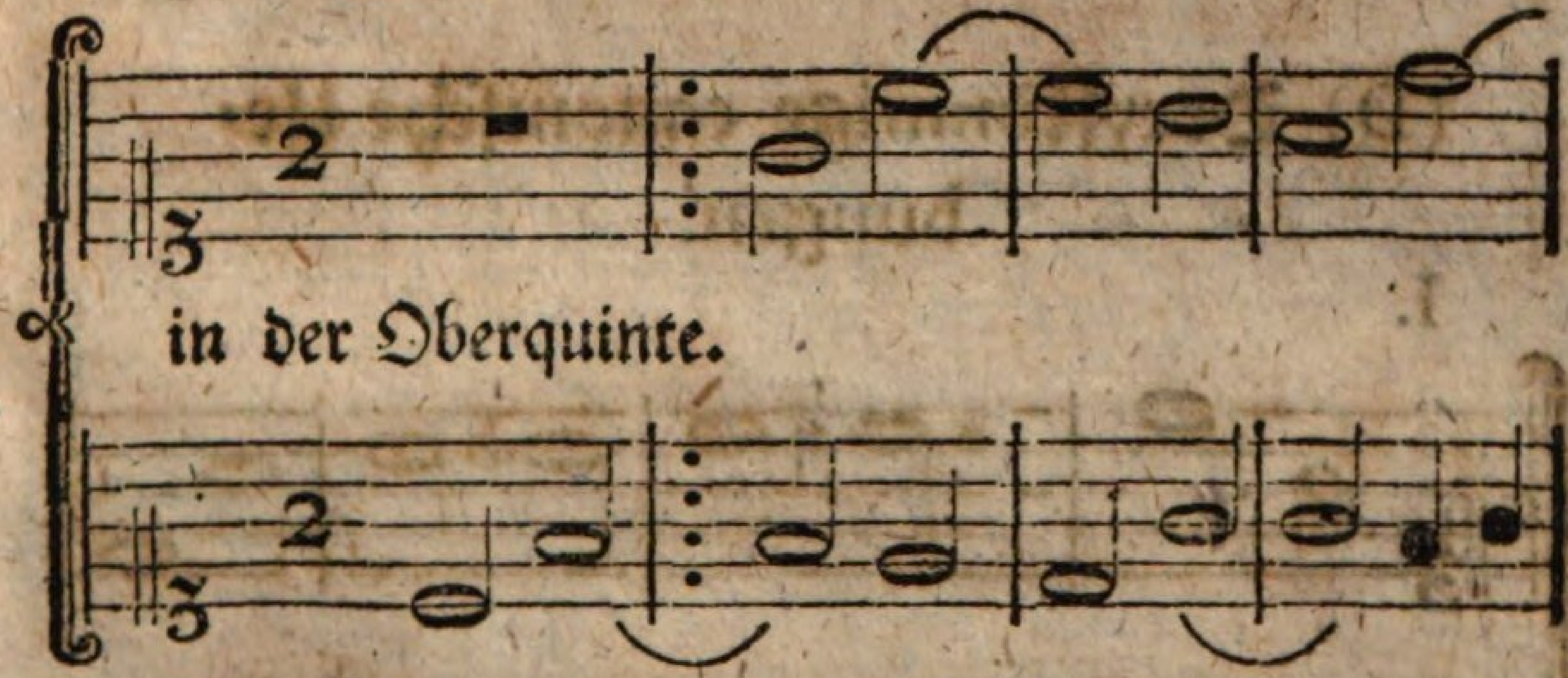
III. Idem.



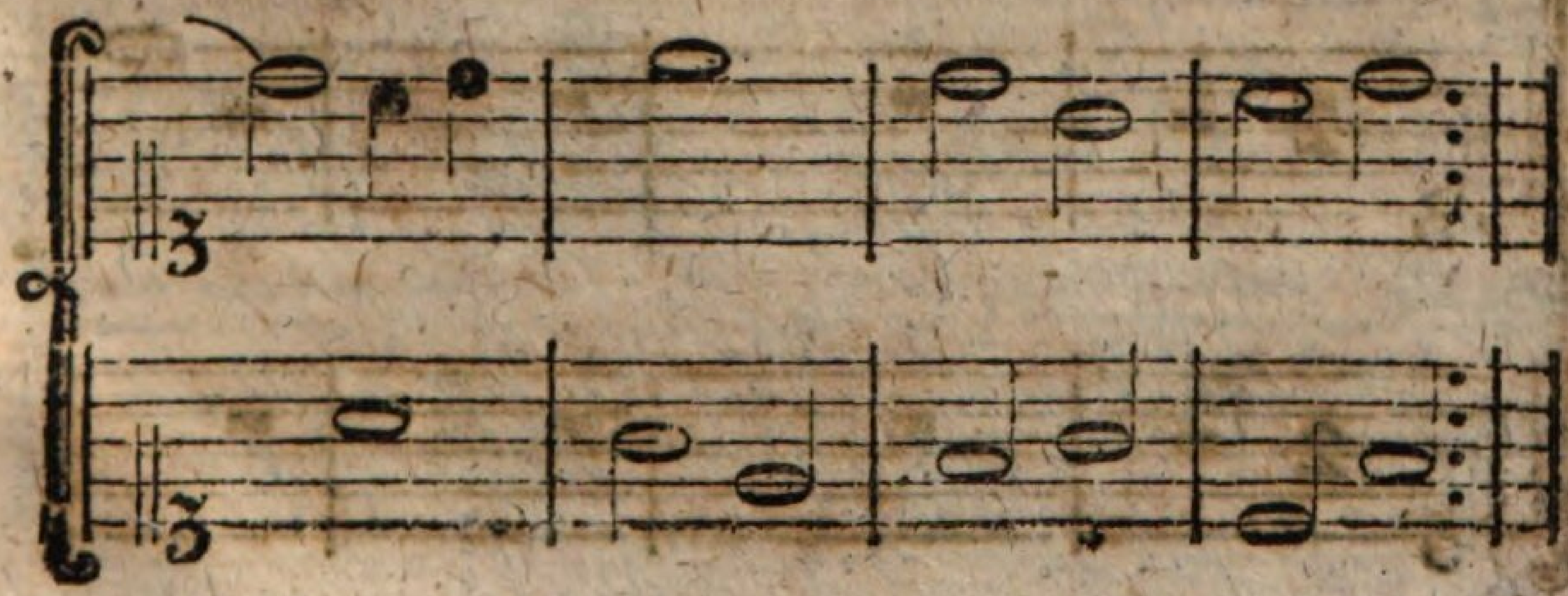
in der Oberſecunde.



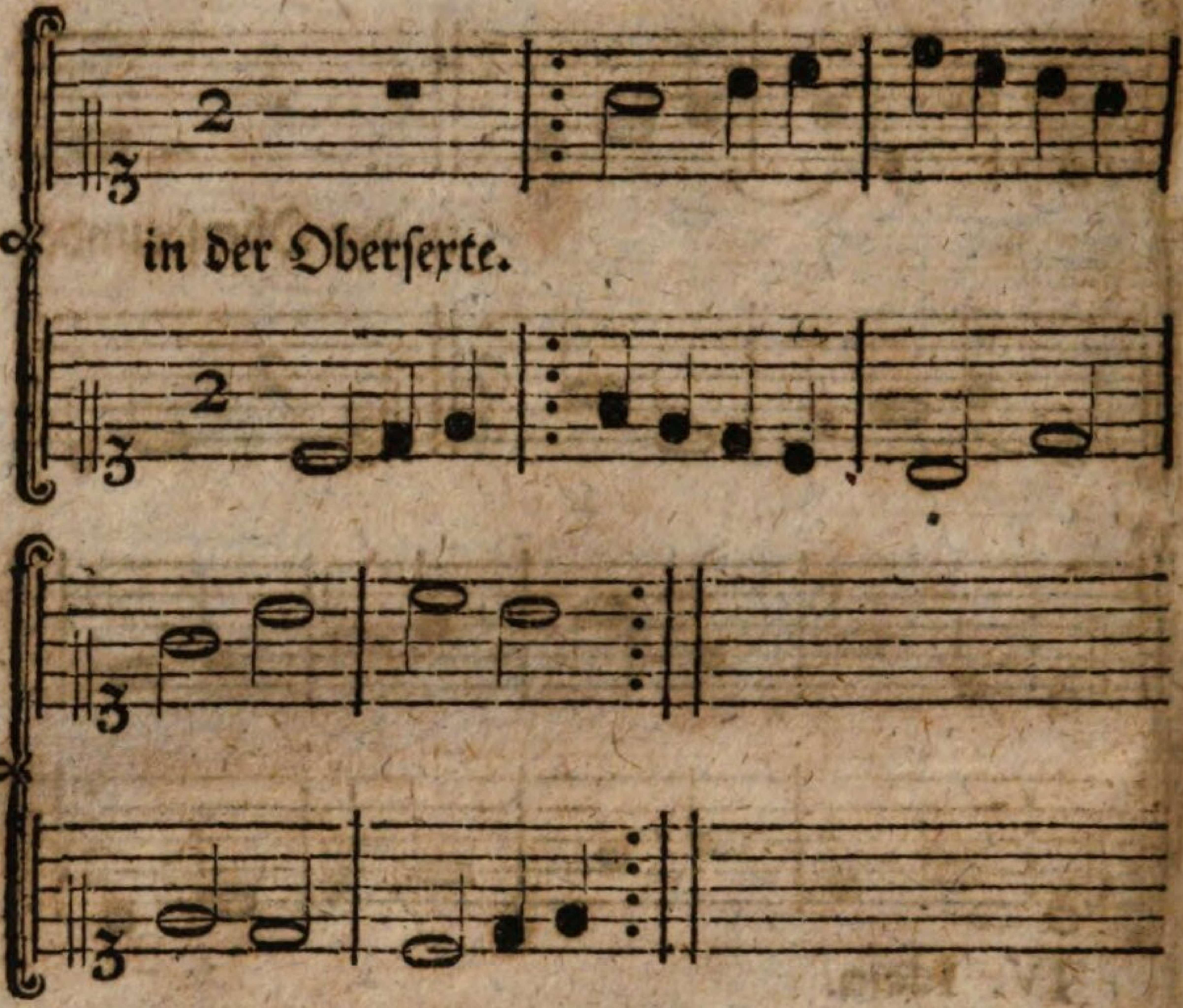
IV. Idem.



in der Oberquinte.

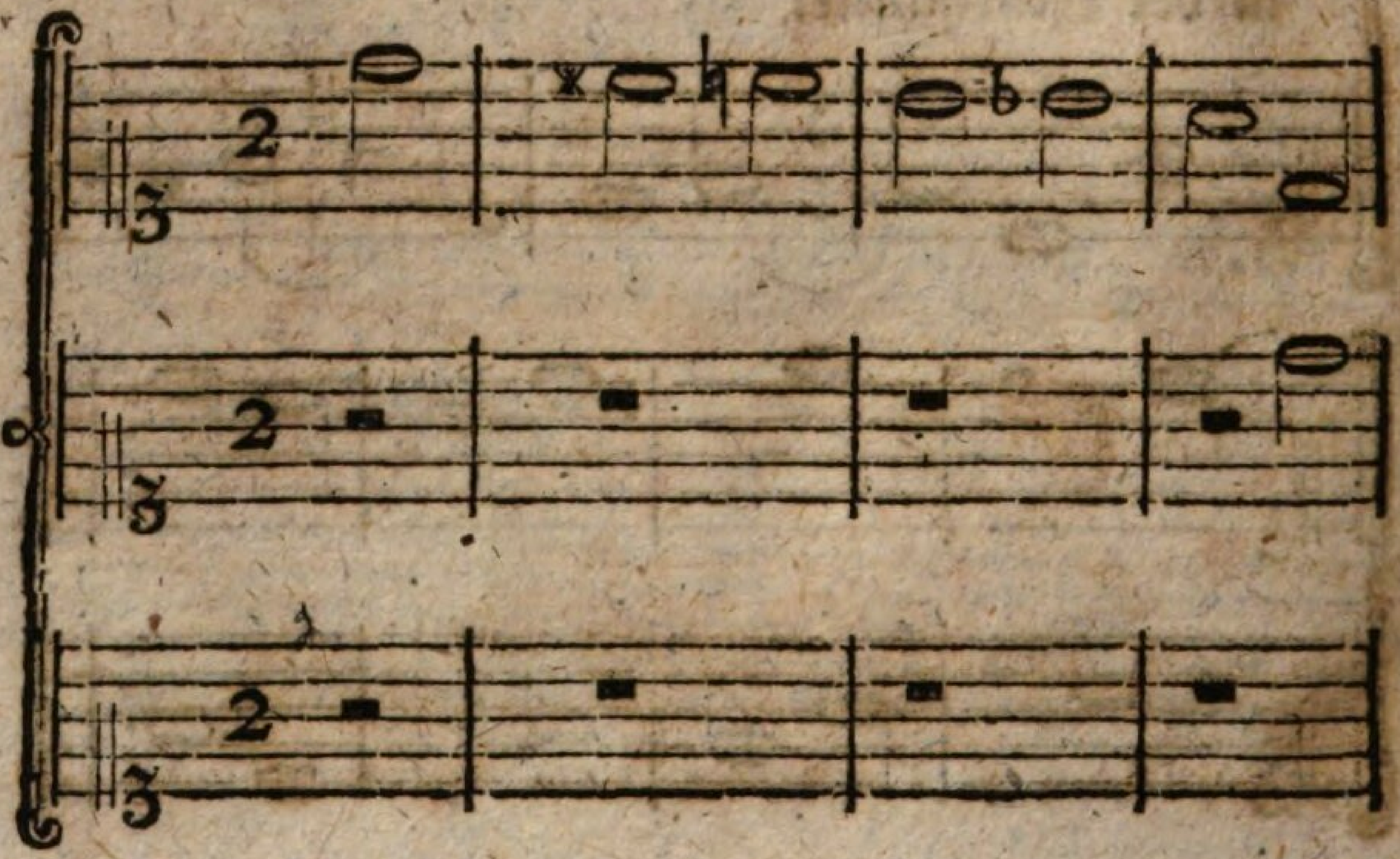


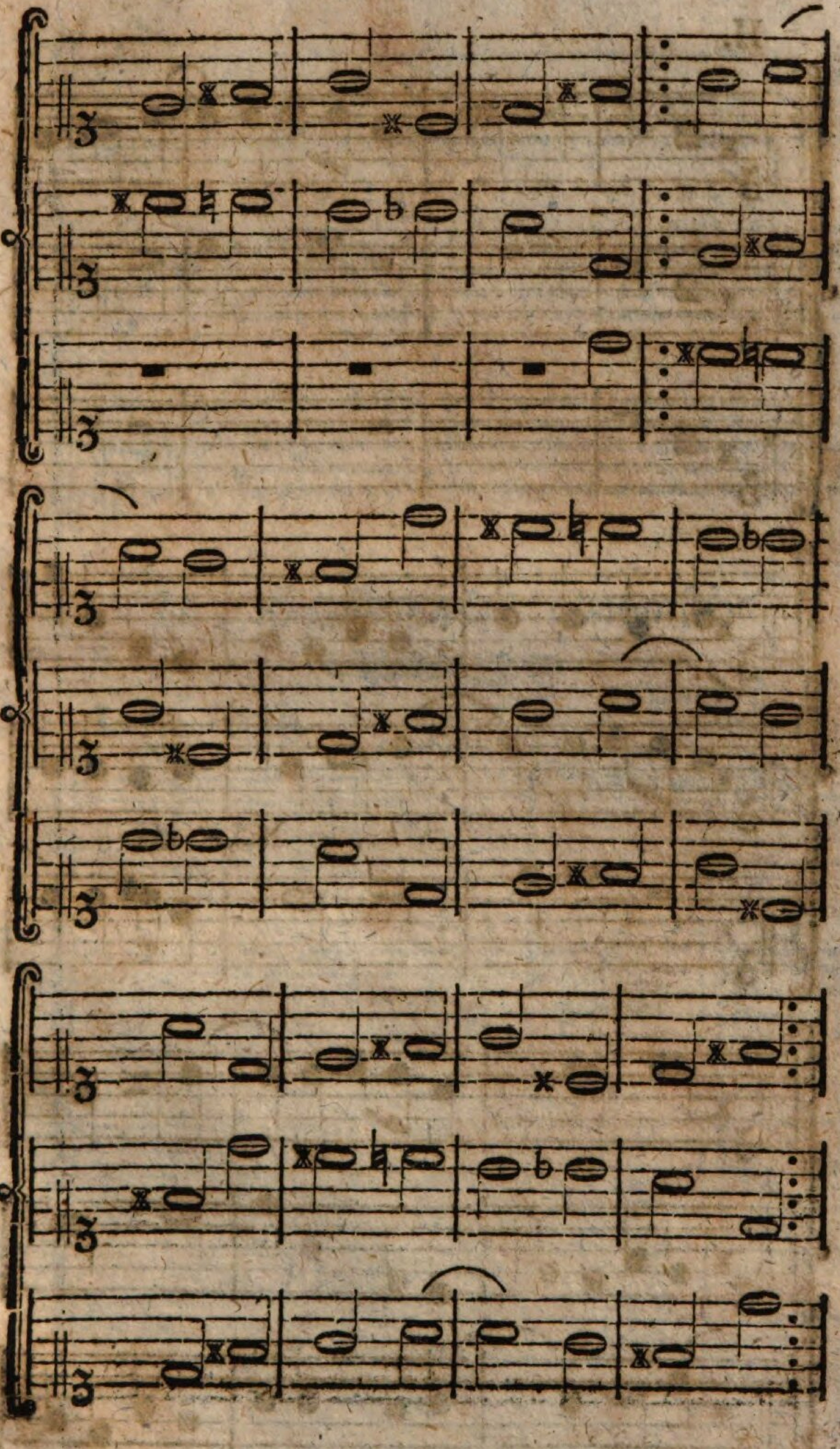
V. Idem.



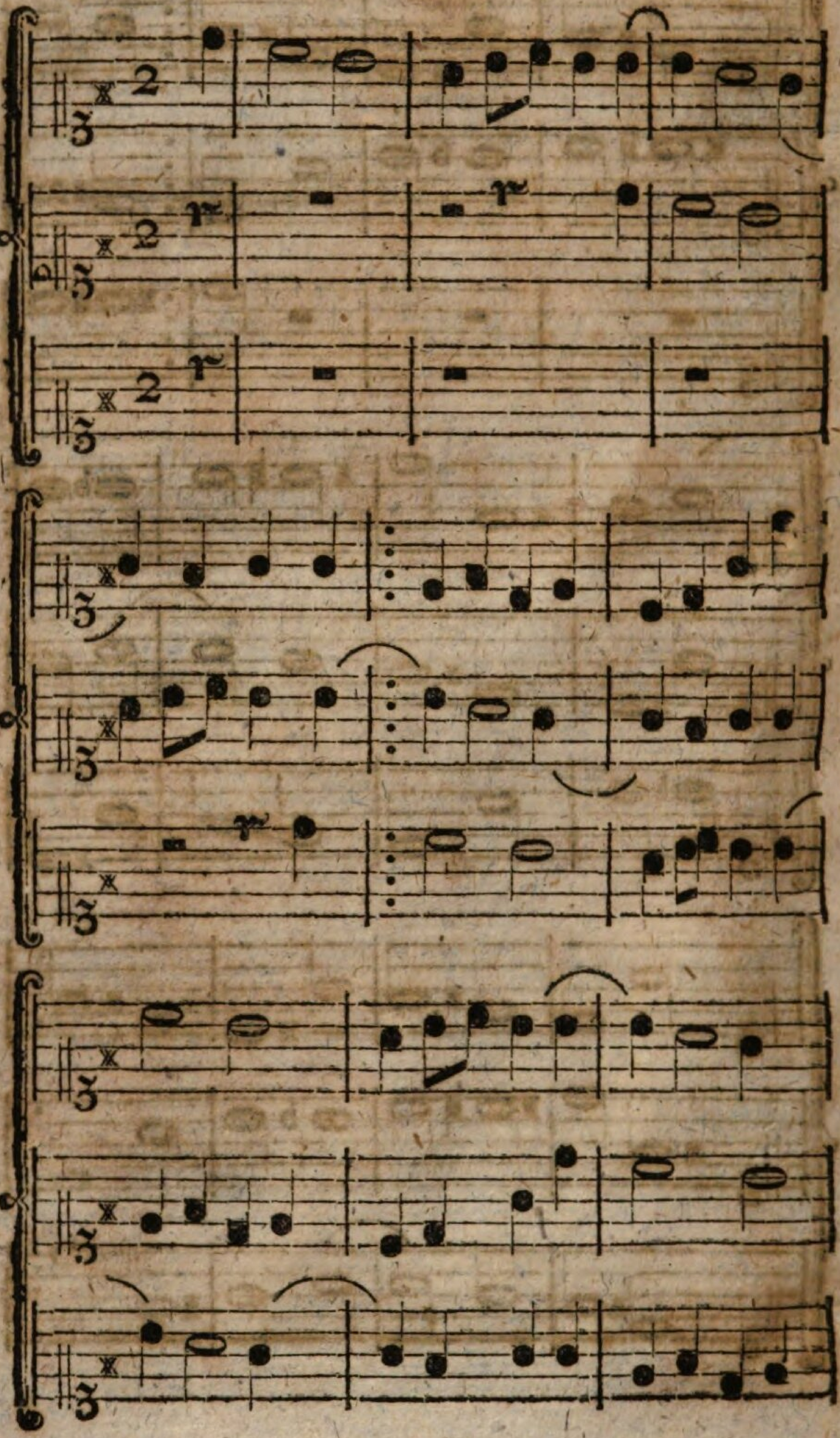
(D) Dreyſtimmige canoniſche Ue- bungen.

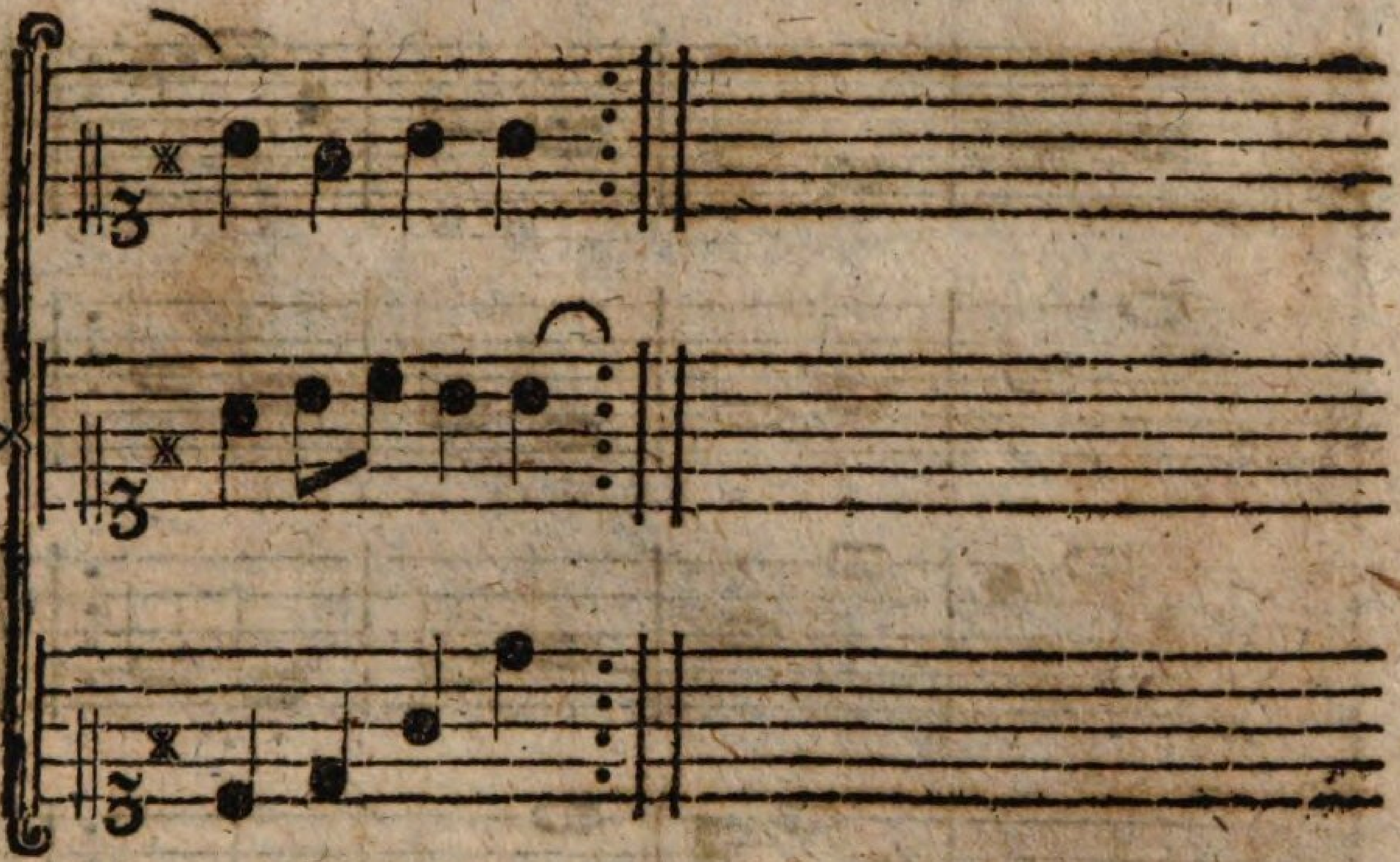
I.





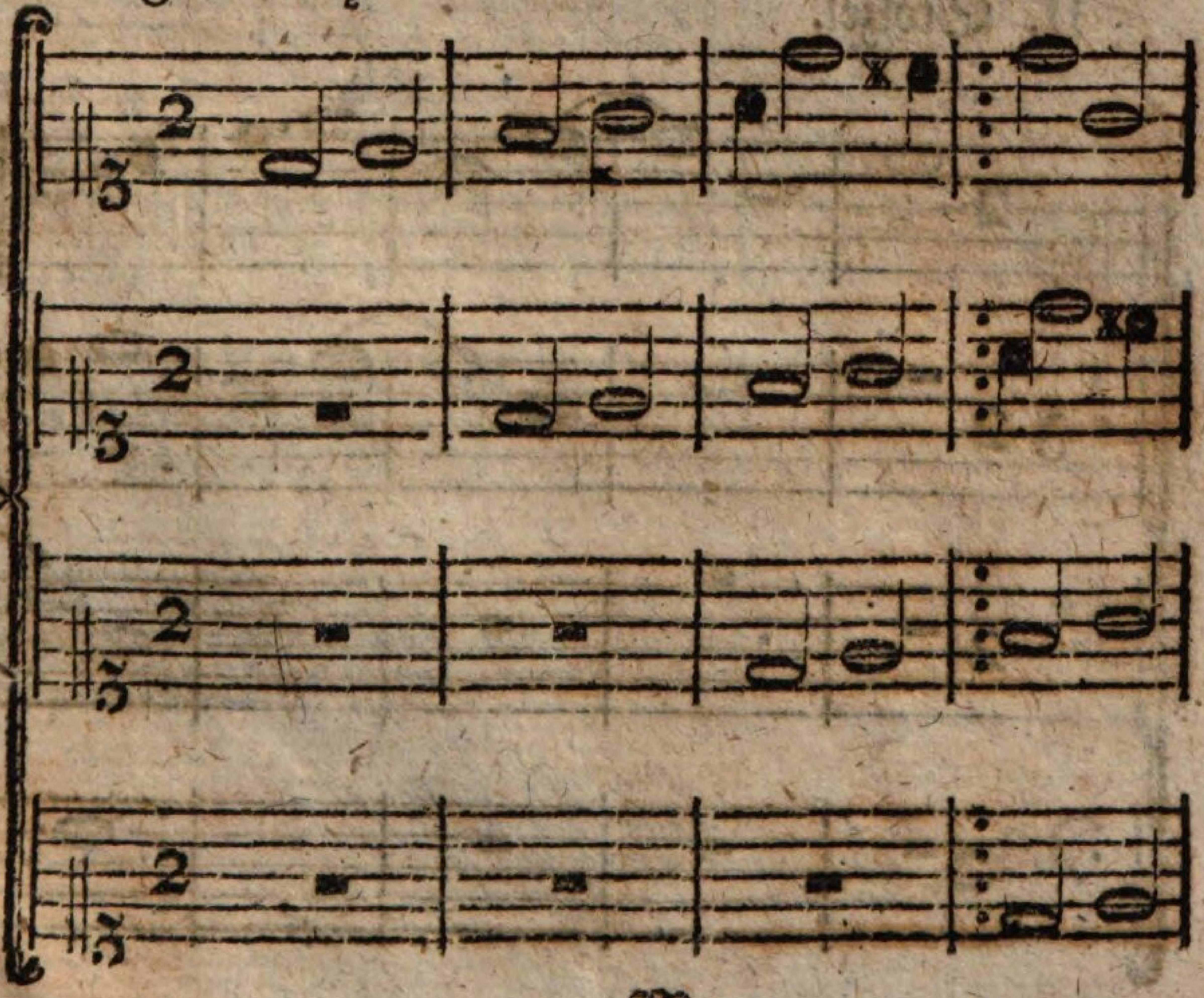
II.

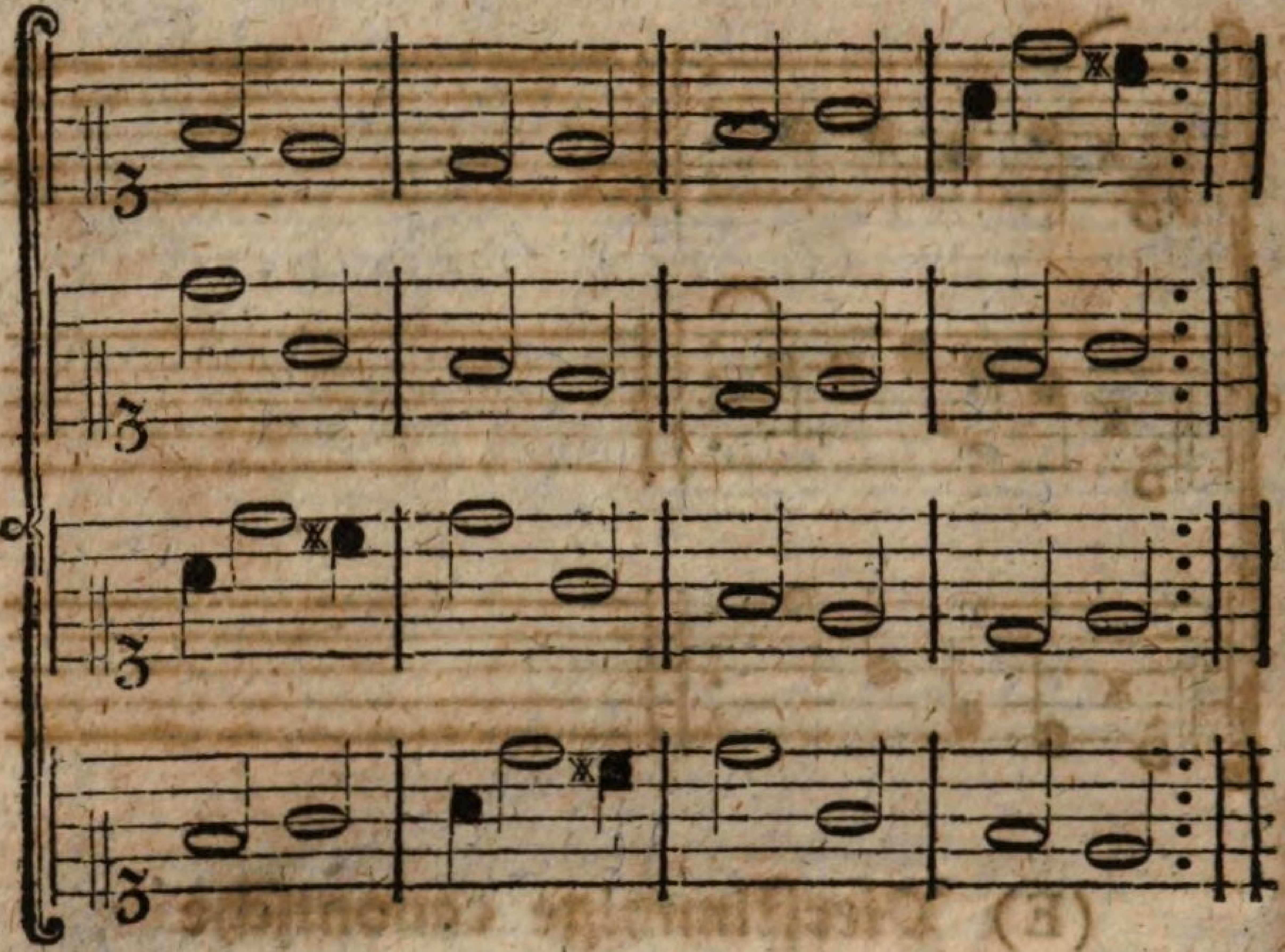




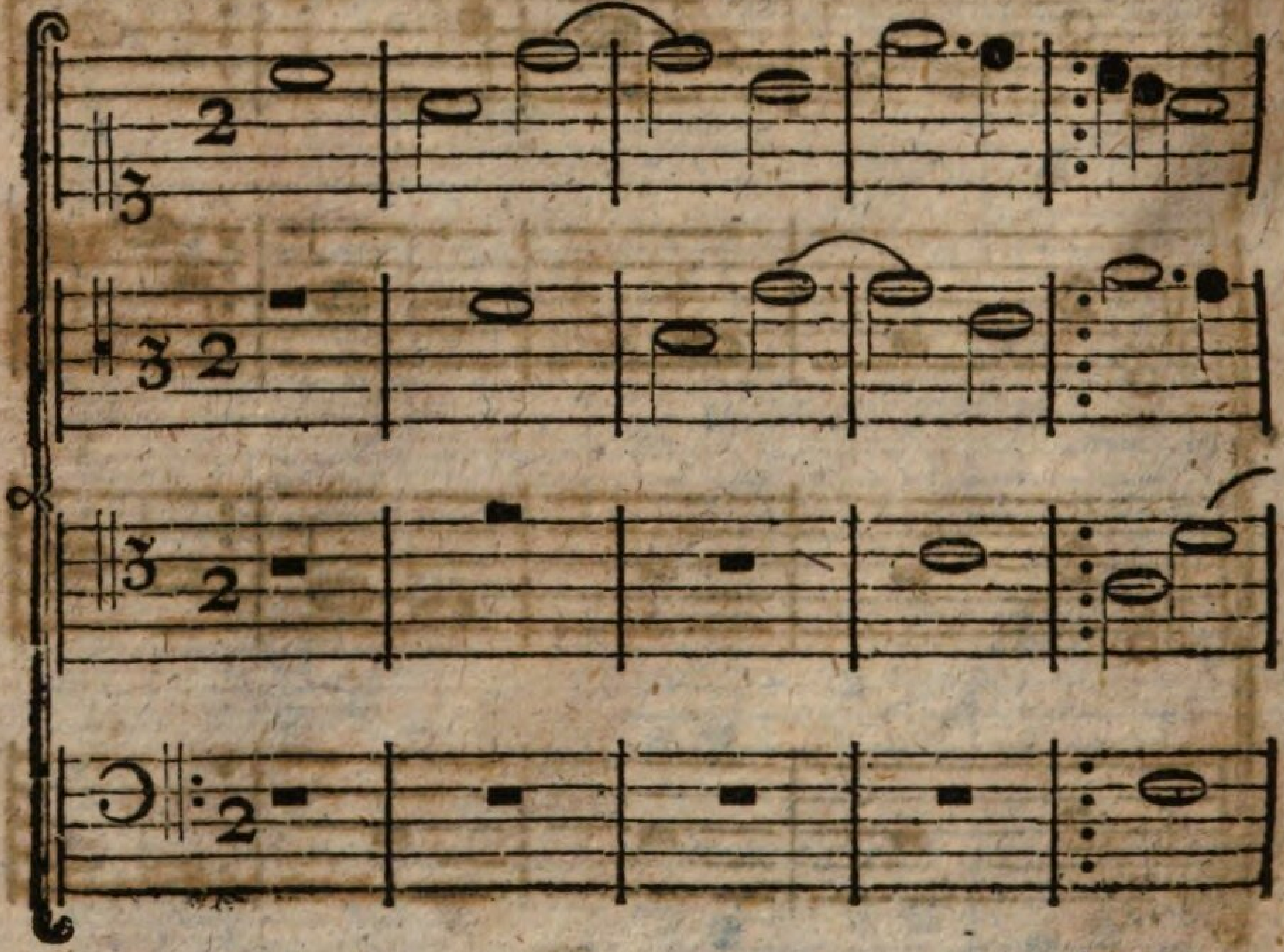
(E) Vierstimmige canonische Uebungen.

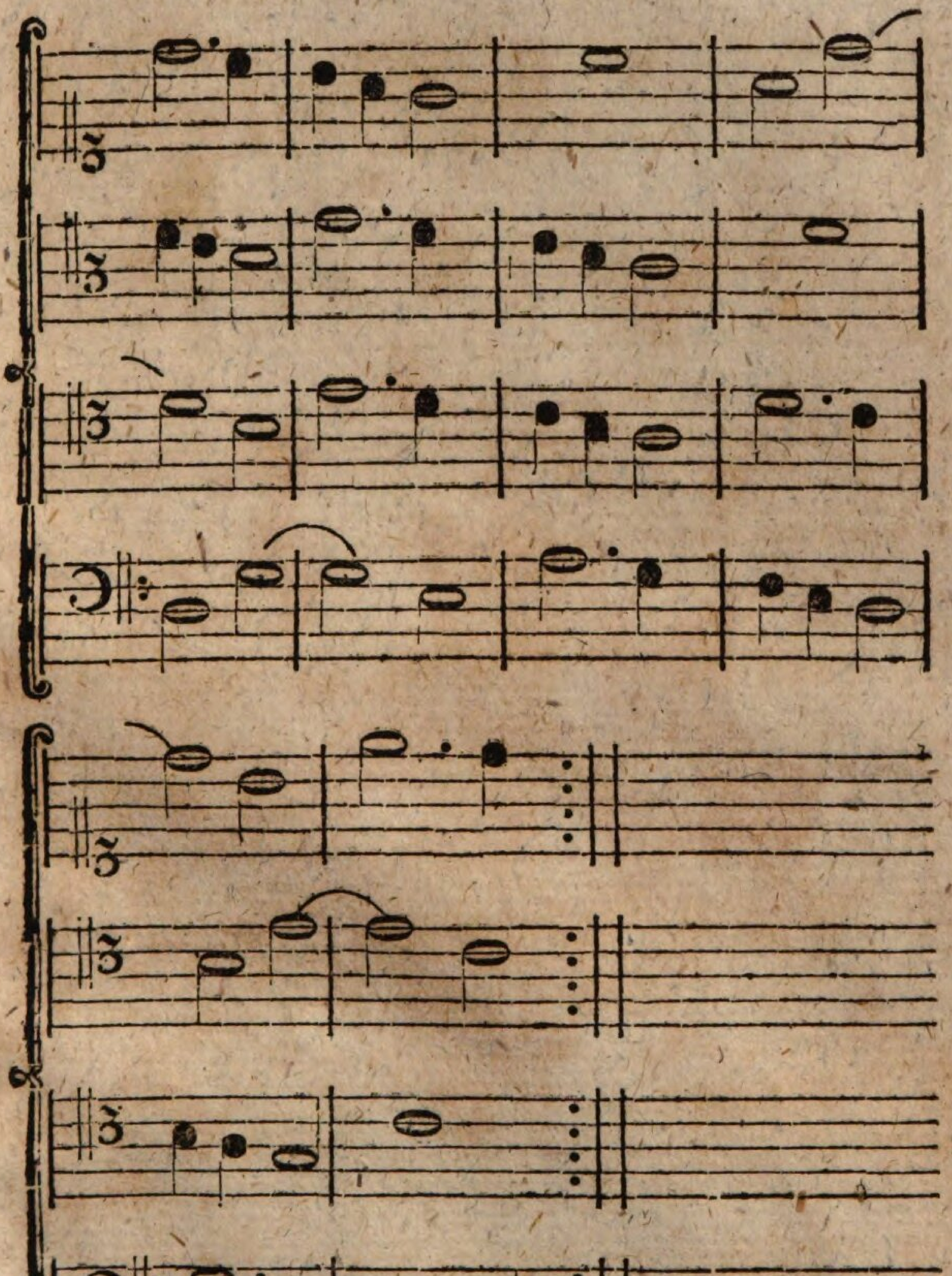
I. Fr. Bach.





II. Stölzel.





FINIS.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marpurg, Friedrich Wilhelm,

Friedr. Wilh. Marpurgs Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders mit Uebungsexempeln erläutert, und den berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet

Berlin 1763

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.207
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081546-7
VD18 10575375